

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

6
2015



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

Всем, кто
занимается
историей,
теорией или
современным
состоянием
отечественной
и зарубежной
культуры,
всем, кого
интересует
жизнь культуры
и искусства
в современном
мире: события,
достижения,
проблемы



6
2015

Редакционный совет

Федоров Виктор Васильевич

кандидат экономических наук
(Российская государственная библиотека), председатель

Веденин Юрий Александрович

доктор географических наук
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Дианова Валентина Михайловна

доктор философских наук
(Санкт-Петербургский государственный университет)

Дуков Евгений Викторович

доктор философских наук
(Государственный институт искусствознания)

Егоров Владимир Константинович

доктор философских наук
(Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ)

Зверева Галина Ивановна

доктор исторических наук
(Российский государственный гуманитарный университет)

Любимов Борис Николаевич

кандидат искусствоведения
(Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина)

Никонова Екатерина Васильевна

доктор философских наук
(Российская государственная библиотека), главный редактор

Разлогов Кирилл Эмильевич

доктор искусствоведения
(Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова)

Рубинштейн Александр Яковлевич

доктор философских наук
(Институт экономики РАН)

Румянцев Олег Константинович

доктор философских наук
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Рязанова-Кларк Лара

PhD по филологии
(Эдинбургский университет, Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич

доктор исторических наук
(Российская государственная библиотека)

Сиповская Наталия Владимировна

доктор искусствоведения
(Государственный институт искусствознания)

Ферингер Маргарет

PhD по истории искусств
(Центр литературных и культурных исследований, Берлин, Федеративная Республика Германия)

Флиер Андрей Яковлевич

доктор философских наук
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Фоменко Андрей Николаевич

доктор искусствоведения
(Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина)

Штейнер Евгений Семенович

доктор искусствоведения
(НИУ «Высшая школа экономики», Россия; Лондонский университет, Великобритания)

© **ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2015**

1 КОНТЕКСТ

Коваль О.А., Крюкова Е.Б. Место художественной литературы в системе философской герменевтики	4
Самухин А.Х. Знаковые образы виртуальной реальности в популярной культуре	8

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Сурова Е.Э., Васильева М.А. Явление handmade: досуговый проект в современной культуре.....	14
Юдина В.И. Музыкальная культура российской провинции в контексте культурологического дискурса.....	22

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

культурная политика

Шлыкова О.В. Культурный диалог регионов России: механизмы партнерства власти, общества и бизнеса	28
Давидова М.Г. Проектное предложение росписи часовни в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица	36

4 НАСЛЕДИЕ

Яценко К.В. Образ коня на китайской народной картине цзяма провинции Юньнань: функции, иконография, происхождение.....	42
Догорова Н.А. Антропологические признаки театральности в контексте танцевальной пластики мордвы	48
Маслов К.И. Церковная живопись Сапожниковых в оценках архимандрита Фотия и археолога Г.Д. Филимонова.....	52

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Лорети А. Проблема выхода из солипсизма у Л. Витгенштейна	58
Астахов О.Ю. Идеи русского символизма конца XIX — начала XX века в культурно-исторической типологии П. Сорокина	62
<i>дискуссионный материал</i>	
Анисимова Е.А. Казимир Малевич: фрактализация как путь к супрематизму	66

6 КАФЕДРА

Фортунова В.А., Валеева Е.В. Иномирность и иномерность как метафоры социального и культурного развития современника	74
Меркулова Н.Г. Генезис, дефиниция и типологические характеристики понятия «культурный код» в гуманитарном дискурсе	80

7 ORBIS LITTERARUM

Севастьянова С.К. «Яко есть прекрасно и благолепно творение ангельское»: образы ангелов в первом переводе сборника «Великое Зерцало»	86
Кудряшова А.А. Стилеобразующие доминанты русской автобиографической прозы XIX—XX веков: мотив Богообщения	94
Подик И.В. Этнокультурные особенности мотивации чтения тувинского читателя	100

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Давыдов А.А. Генезис классического греческого театра: культурфилософские интерпретации	106
Кривошей И.М. Русский романс. К вопросу о корреляции концептов «Природа» и «Диалог с Библией»	111
Самарин А.Ю. Печатные списки подписчиков как источник социокультурного моделирования в истории читателя (на материале последней трети XVIII в.)	115
Авторы номера	124
Информация о статьях на английском языке	126
К сведению авторов	143
Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2015 год	145

Редакция журнала

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук

Зам. главного редактора — ответственный секретарь

Шibaева Екатерина Александровна

Научные консультанты номера:

Астафьева Ольга Николаевна,
доктор философских наук
Хромов Олег Ростиславович,
академик РАН, доктор искусствоведения
Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии

Номер подготовили:

Зам. зав. отделом периодических изданий — зам. главного редактора

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,
Солдаткина О.П., Старых М.Д.

Индексирование статей Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.,
Руденок Д.В., Старых М.Д.

Указатель материалов Руденок Д.В.

Нач. отдела предпечатной подготовки
Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Малофеевский В.Н.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В., Коршунова Г.В.,
Макаров А.Н.

Электронная версия и сайт Баранчук Ю.Н.
Маркетинг: Алексеева Н.Г., Кувшинова А.О.
PR и реклама Амелина М.Н.

Журнал зарегистрирован
Министерством Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации —
ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий
ул. Воздвиженка, д. 3/5
119019, г. Москва
Тел./факс: 8(495)695-94-82
E-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

Отпечатано в ЗАО
«Белгородская областная типография»
Подписано в печать 11.12.2015
Формат 60×90/8. Офсетная печать
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18
Гарнитура «OfficinaSains»
Тираж 500 экз. Заказ

Распространяется во всех
регионах России и за рубежом.
Подписка по Объединенному каталогу
«Пресса России» (инд. 12141)
и по заявкам, присланным в редакцию.
ISSN 2072-3156

УДК 82:1
ББК 87.228

КОВАЛЬ О.А., КРЮКОВА Е.Б.

МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СИСТЕМЕ ФИЛОСОФСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В статье предпринята попытка выстроить теоретическую модель понимания литературы в перспективе, заданной философской герменевтикой, где языку отводится ведущая роль в формировании человеческой культуры. Литература в таком контексте приобретает особый статус в качестве экзистенциального опыта освоения мира. Предложенная Х.-Г. Гадамером стратегия восприятия и интерпретации художественного текста, контрастирующая с традиционным способом толкования, практикуемым культурно-исторической школой герменевтики, оказывается наиболее адекватной тем процессам, которые происходят в современной литературе.

Ключевые слова: философская герменевтика, литература, поэзия, язык, понимание, читатель, автор, традиция, Гадамер.

С учетом той конститутивной роли, которую философская герменевтика отводит языку в деле устроения человеческого универсума, кажется вполне закономерным обращение к художественной литературе как смыслотворящему топосу языка. Действительно, Х.-Г. Гадамер в последний период своего творчества сосредоточивает внимание главным образом на произведениях поэтического искусства, видя в них не столько результат усилий одаренного автора, сколько проявление гения самого языка. Вслед за поздним М. Хайдеггером, стремившимся расслышать «голос бытия» в образчиках высокой поэзии, будь то стихотворения Г. Тракля [6], Э. Мерики [7] или гимны Ф. Гельдерлина, славящие эллинский образ жизни и мысли [8; 12—14], Гадамер выбирает в качестве материала для собственных размышлений о



КОНТЕКСТ

языке, силе слова стихи Р.М. Рильке и Ш. Георге, Г. Бенна и П. Целана, Х. Домин и Э. Майстера [9].

Однако такая герменевтическая «практика» не имеет ничего общего с дильтеевской методикой истолкования художественных произведений, во многом направленной на воссоздание авторского замысла. С другой стороны, литературные штудии Гадамера отличаются и от онтологических прочтений Хайдеггера, приоткрывающих в избранных шедеврах истину, хранимую языком, и проповедуемых как приобщение к бытию. Сколь бы оригинальными ни были хайдеггеровские разборы поэтических произведений, они носят в известном смысле тотальный характер, претендуя на окончательность и бесспорность, раз речь здесь идет о бытийном свершении истины. Гадамер же в своих окололитературных опытах при всей их убедительности держится более скромно, постоянно оговариваясь, что предложенная интерпретация порождена его личными взаимоотношениями с поэтическим текстом, и тем самым не только допускает, но и инициирует другие интерпретации.

Поворот Гадамера от языка к литературе был не таким заметным и радикальным, каким кажется знаменитый поворот Хайдеггера от экзистенциальной аналитики к тематизации языка, но в чем-то они схожи. Как и Хайдеггер, отказавшийся после «Бытия и времени» (1927) от систематической формы философствования, Гадамер, написав программное сочинение «Истина и метод» (1960), также больше не пытался заниматься спекулятивными построениями, а сконцентрировался на демонстрации своего универсального учения примерами герменевтического прочтения различных шедевров мысли и слова. Если вспомнить о Л. Витгенштейне, который предпочел завершенности и научной строгости своей ранней концепции бесконечную процессуальность и фрагментарность языковых игр, или о Э. Гуссерле, эволюционировавшем от логических исследований чистых структур сознания к первореальности жизненного мира, то и переориентацию гадамеровской философии можно расценивать как общую тенденцию мысли XX века. Но не исключено, что подобное растворение теории в практике продиктовано самим предметом — языком, который не укладывается в жесткие рассудочные схемы и противится строгим рамкам научной дифференциации. Отсюда берет начало не только интерес Витгенштейна к повседневному использованию речи, но также, на несколько ином уровне, увлеченность Гадамера литературой. И хотя у него не было намерения конструировать специальную эстетику, из того, как он понимает взаимодействие с произведением искусства, можно попробовать набросать — пускай эскизно — герменевтический проект литературы.

То, что поздний Гадамер избирает предметом анализа главным образом поэтические произведения своего времени, не означает, что литература ограничивается для него исключительно стихотворчеством. Его выбор обусловлен тем, что в поэзии, в отличие от прозы, где идейно-содержательная составляющая, хитросплетения

сюжета, образы персонажей и т. д. часто заслоняют собой языковое измерение, которое только и позволяет им существовать, ничто не мешает воспринимать языковую работу в ее непосредственной близости. Поэзия, по мысли Гадамера, это язык в экстраординарном смысле, язык, отрешившийся от своей многофункциональности и предстающий в чистом виде. Поэтическое слово, как единство звука и значения, разворачивается в свободной стихии родного языка, именно поэтому оно непереводаемо на другой язык. «Роман можно перевести, и мы спрашиваем себя, почему он поддается переводу и почему мы, например, не зная русского языка, видим лестницу Достоевского настолько отчетливо, что я могу с любым побиться об заклад, куда она ведет. Как этого достигает язык? Очевидно, взаимосвязь звучания и значения здесь несколько больше смещена в сторону значения, однако это по-прежнему поэтическое слово. Оно осуществляется не из-за чего-то другого, к примеру, благодаря подтверждению информации или новому опыту, а сбывается само собой. Его самоосуществление предполагает, что оно не отсылает к иным инстанциям. Но то, что отличает поэтическую речь, это высочайшее осуществление очевидности (*δηλοῦν*), которая и является главной задачей говорения» [11, S. 76].

Язык, которым говорит стихотворение, представляет собой то же, что и язык повседневного общения или язык научного трактата. Будучи языком, он, по определению, рассчитан на понимание. Другое дело, что именно в стихотворной речи свершение понимания отчетливо предстает не как дискурсивно-логическая операция, а как исключительно языковой феномен, как событие языка, которое делает читателя своим соучастником. Приобщаясь в стихах к смыслопорождающей работе, которую творит сам язык, человек проникается ощущением превосходства слова, его околдовывающей силой, всемогуществом. Язык здесь осознается не во второстепенных функциях средства передачи информации или установления социальных контактов, а как подлинный субъект говорения: это не мы пользуемся языком в прагматических целях, а он использует нас в качестве своих провозвестников. Если во всех других языковых практиках сила слова нивелируется, скрываясь за содержанием, то в поэзии она проявляется во всей своей полноте, потому что не пытается выдать себя за что-то другое. Поэтическое слово есть то, что оно есть. И эта его открытость вместо того, чтобы изобличить свою уязвимость, изобличает нашу, заставляя забыть и капитулировать перед властью языка.

«Художественное произведение, что-то нам говорящее, это как очная ставка. Иными словами, оно говорит нам что-то такое, что вместе со способом, каким оно сказано, оказывается неким обнаружением, то есть раскрытием сокрытого. Отсюда наша затронутость. “Так правдиво, так бытийно” только искусство, и больше ничто из известного нам. Все перед ним бледнеет. Понимая, что говорит искусство, человек недвусмыслен-

но встречается, таким образом, с самим собой. Но как встреча со своим собственным существом, как вручение себя ему, включающее умаление перед ним, опыт искусства есть в подлинном смысле *опыт* и каждый раз требует заново справляться с задачей, которую ставит всякий опыт: задачей его интеграции в совокупность собственного ориентирования в мире и собственного самопонимания» [4, с. 263]. А поскольку в философской герменевтике Гадамера самопонимание приравнивается к назначению человеческого существования, то поэзия в этом контексте оказывается наилучшим путем обретения самого себя.

Подобное обретение мыслится Гадамером как особое рода самопонимание, достигаемое в диалоге с Другим. Выстраиваемая немецким мыслителем еще в «Истине и методе» модель диалога предполагает ответно-вопросную схему разворачивания понимающей речи: сам Другой выступает для меня вопросом, на который я должен найти адекватный и достойный его ответ. Но это возможно лишь в том случае, если я правильно понимаю вопрос. При взаимодействии с художественным текстом, будь то лирическое стихотворение или эпический роман, эта универсальная, ежедневно разыгрываемая сцена общения принимает масштабы экзистенциального свершения истины. «Встречу с великим произведением искусства, — пишет Гадамер, — я бы уподобил плодотворной беседе, вопрошанию и ответу, иначе — раскрытию навстречу вопросу и возникновению потребности ответить, постоянному диалогу, в котором нечто обнаруживается и “остаётся”» [2, с. 136—137].

Диалогическая ситуация, требующая от нас допустить присутствие Другого во всей его чуждости и позволить ему что-то сказать, в преломлении поэтического искусства также чревата для нас трансформацией мировидения. Только в противоположность обычному разговору мы не задаемся вопросом, кто с нами говорит и что он собирается нам сообщить — не это важно в стихотворении. Оно задевает нас своей вербальной убедительностью, своей подкупающей искренностью. Ведь лиричной делает поэзию не ее исповедальность, а правдивость самого языка, обеспечиваемая его непосредственными отношениями с истиной. Самодостаточная и себедовлеющая поэтическая речь адресуется ко всем, но как будто лично ко мне. «Доверительная интимность, какую нас трогает произведение искусства, есть вместе с тем, загадочным образом, сотрясение и крушение привычного. Оно не только открывает среди радостного и грозного ужаса старую истину: “это ты”, — оно еще и говорит нам “ты должен изменить свою жизнь!”» [4, с. 265]. Так, язык, будучи условием формирования человека и исходной средой его обитания, оказывается и тем главным фактором, что мотивирует его на последующее развитие и самосовершенствование, вынуждая постоянно соответствовать своему языку как вечно изменчивой и никогда не тождественной самой себе стихии.

То, что Гадамер в основном апеллирует к творчеству современников, достаточно симптоматично. Именно в XX в. поэзия, как и проза, выдвигает свою языковость на первый план и делает это намеренно. Весьма распространенный упрек модернистской поэзии в ее непонятности Гадамер отвергает как недомыслие: коль скоро понимание носит сугубо языковой характер, а поэзия является языком в превосходном смысле, она обречена на понимание, просто это понимание не рассудочного свойства. Он даже оправдывает герметичность экспериментирующей со словом поэзии необходимостью противодействия сплошным потокам информации в век массовых коммуникаций [3]. Однако и прежняя поэзия волнует и вдохновляет мысль Гадамера. Стихи Гете или Гельдерлина, согласно философу, не просто звучат по-современному, но есть сама современность, потому что реальность поэтического шедевра — это реальность всегда актуального «здесь и сейчас»: «Язык художественного произведения имеет ту отличительную черту, что отдельное произведение сосредоточивает в себе и выражает символические черты, присущие, как учит герменевтика, всему сущему. Сравнивая его со всякой другой словесной и несловесной традицией, о нем можно сказать, что для любого настоящего времени он является абсолютным настоящим, неся вместе с тем свое слово всякому будущему» [4, с. 265].

Вневременность литературного текста, как всегда настоящего, объясняется не злободневностью затрагиваемых в нем вопросов, а его сущностной — языковой — причастностью к событию понимания. Понимание, которое случается всякий раз в данный момент, возможно лишь благодаря непрерывному и всеохватывающему языковому континууму, в котором прошлое соседствует с будущим, а традиция естественным образом присутствует в современности. Как бы исторически ни разнились языки, на которых написаны произведения и на которых они прочитываются, каждое слово латентно несет на себе печать не только своего происхождения, но и своих временных трансформаций, выступая в некотором роде свидетелем и участником сообщаемого предания. Это его многоголосье и составляет нерв поэтической речи. «Стихотворение освобождает пространство для действия гравитационного поля слов и вверяет себя ему вопреки грамматике и синтаксису, который регламентирует лексическое употребление. В том и состоит поэтическое воплощение смысла в языке, что язык не замыкает себя в одномерности дискурсивных связей и логически-линейных зависимостей, а благодаря многовалентности (*Vielstelligkeit*, по выражению Пауля Целана) каждого слова придает стихотворению как бы третье измерение» [2, с. 142].

Это «третье измерение», в силу которого поэзия пребывает всегда в настоящем, раздвигает привычную систему координат, предоставляя место для разыгрывания разговора, ведущегося языком: с одной стороны, оно синхронизирует времена прошлого и сегодняшнего в моменте разворачивающегося сейчас диалога, как это имеет место в живой беседе, а с другой — удерживает

определенную дистанцию, позволяя произведению сохраниť (исключительно за счет выразительных средств) его инаковость.

Воссоздавая герменевтическую ситуацию встречи с поэтическим текстом, Гадамер стремится показать, что и здесь понимание возможно только внутри диалога — как взаимодействие двух движений: традиции и истолкования. Процесс понимания протекает в системе «произведение — читатель — традиция», где непосредственно читателем обеспечивается связь между прошлым и будущим. Если для Хайдеггера наше осмысление текста заранее задано предпониманием, то Гадамер делает ставку на то, что мы сами актом понимания участвуем в свершении традиции и определяем ее дальнейшее развитие. Он отказывается от суждений о тексте, отсылающих к какой-либо иной действительности, кроме текста. В этом заключается и кардинальное отличие философской герменевтики от культурно-исторической школы, представители которой ценность произведения видели исключительно в запечатленной им традиции. В. Дильтей, противопоставляя метод объяснения методу понимания, исходил из того, что понимание чужого мира может быть достигнуто лишь путем интуитивного «вживания», «вчувствования»: дистанция между произведением и читателем должна быть максимально сокращена, а лучше — преодолена вовсе. Гадамер же не склонен сводить смысл произведения к его замыслу: «Подлинный смысл текста или художественного произведения, — говорит он, — никогда не может быть исчерпан полностью; приближение к нему — бесконечный процесс» [5, с. 353]. Причем такое приближение предполагает в качестве априорного условия понимания некоторое отстояние, без которого невозможен был бы сам диалог. Исключая существование одного единственного, правильного истолкования, которое стало бы конечной точкой в интерпретации литературного произведения, Гадамер допускает множество одинаково верных, хотя и не универсальных описаний.

Подобная герменевтическая плюральность, вызванная отказом Гадамера от поиска метода ради сохранения возможности истины, казалось бы, грозит обернуться релятивизмом, коль скоро каждый, кто прочел произведение, вправе претендовать на авторитетное суждение о нем. Однако, по мнению Гадамера, истина художественного текста не прячется за нагромождением слов, чтобы быть обнародованной. Она возникает как событие понимания в момент слияния читательского горизонта с горизонтом самого творения, а следовательно, может случиться с каждым. Беда не в том, что нет «истинной» интерпретации, а в том, что их всегда недостаточно: «Но произведение художественной литературы, то есть... текст в преимущественном смысле, не только пригоден для толкования, но и испытывает хронический недостаток в нем. ... Наш первый же опыт, связанный с “литературой”, свидетельствует о том, что ее языковой облик, в отличие от других форм словесности, не может

быть исчерпан пониманием и окончательно преодолён» [2, с. 135—136].

Каждое отдельное прочтение, каким бы профессиональным или дилетантским оно ни было, в некотором роде приглашает к продолжению разговора или к новому обсуждению. Интерпретация призвана не закрыть текст, наклеив на него тот или иной ярлык, а наоборот, открыть его, сделать собственной со-возможностью быть. По Гадамеру, непонимание свершается ради того, чтобы возникла интерпретация, а интерпретация служит вспомогательной ступенью к достижению понимания. Как только оно достигнуто, интерпретация оказывается излишней и может быть отброшена за ненужностью¹. Потому Гадамер и постулирует множественность истолкований, что путь каждого читателя к смыслу произведения индивидуален: нельзя понять стихотворение за кого-то другого. Интерпретация Другого — лишь побуждение к прохождению собственного пути. «Не существует никакого иного критерия для правильной интерпретации стихотворения в целом, кроме ее абсолютного исчезновения в момент нового осуществления стихотворения. Интерпретация, которая все еще присутствует как таковая, когда мы заново читаем или проговариваем стих, остается чем-то внешним и чуждым. Стих всегда оказывается несколько засвечен, чрезмерно освещен, и не удастся освободиться от того, что навязано интерпретатором. Так, всякое толкование измеряется тем, насколько оно позволяет говорить самому стихотворению. Стихотворение — это рефрен души, которая всегда одна и та же между Я и Ты» [10, с. 344].

Описав герменевтический круг, душа встречается с собой же; изменившаяся, обогащенная новым жизненным опытом, все та же. Такова, в конечном счете, цель всего гадамеровского проекта (не случайно он столь часто цитирует знаменитое дельфийское изречение «Познай самого себя»). Если попробовать теоретически воспроизвести это круговое движение, то получится примерно следующее. Читатель обретает в стихотворении собеседника, способного расширить его горизонт миропонимания, пошатнуть устоявшиеся представления, порой даже перевернуть их с ног на голову. Стихотворение, в свой черед, тоже является разговором, который душа ведет сама с собой: миссия поэта состоит в том, чтобы дать слово тому в себе, что не есть он сам, но что больше его — языку. Следовательно, поскольку диалог этот свершается в языке, то и читатель не просто вступает в беседу с автором, а должен со-ответствовать, в смысле «держат ответ» перед

¹ Здесь напрашивается аналогия с «безупречно правильным методом» понимания мира, предлагаемым Л. Витгенштейном в «Логико-философском трактате». Если расценивать мир как текст, а сам «Трактат» как его интерпретацию, то можно увидеть параллели между стратегиями двух философов. Витгенштейн пишет: «Мои предложения служат прояснением: тот, кто поймет меня, поднявшись с их помощью — по ним — над ними, в конечном счете признает, что они бессмысленны. (Он должен, так сказать, отбросить лестницу, после того, как поднимется по ней.) Ему нужно преодолеть эти предложения, тогда он правильно увидит мир» [1, с. 72—73].

самим языком. «Достичь того, чтобы идти вместе — это то, к чему стремится поэт, как, впрочем, и любой говорящий. Разумеется, он стремится прежде всего идти в ногу с собой, вслушиваться в самого себя, в слово, которое должно подоспеть. Как разговор можно вести лишь с тем, кто еще не знает всего, но прислушивается к тому, что происходит с другим и что исходит от другого, так же дело обстоит и в случае стихотворения и разговора со стихотворением. Существует ошибочная теория, будто сопровождение в понимании, на которое нацелена любая интерпретация, должно быть чем-то вроде конструкции смысла, который, якобы, заключен в стихе. Если бы это было так, нам больше не требовалось бы стихотворение. Скорее, стихи, подобно продолжающемуся разговору, указывают нам в направлении смысла, никогда в принципе не достижимого. Это не реконструкция имеющегося смысла, тем более не редукция к тому, что “замышлял” поэт. Важно во внутреннем разговоре идти в ногу с самим языком — так, как это делают, когда беседуют друг с другом» [10, с. 344].

В художественной литературе мы сталкиваемся один на один с языком, который нас определяет, и от исхода этой встречи зависит наше дальнейшее бытие. Это не значит, что любое произведение должно находить отклик в нашей душе, но так или иначе именно моя языковость, а не идейная близость автору или эстетическая просвещенность, выступает необходимой предпосылкой понимания искусства как особого опыта понимания другого в себе самом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. — М. : Гнозис, 1994. — С. 1—73.
2. Гадамер Г.-Г. Философия и литература // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М. : Искусство, 1991. — С. 126—146.
3. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М. : Искусство, 1991. — С. 116—125.
4. Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М. : Искусство, 1991. — С. 256—265.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
6. Тракл Г. Песнь отрешенного. Хайдеггер М. Язык поэмы / Г. Тракл ; перев. с нем. Н. Болдырева. — СПб. : Летний Сад, 2014. — 460 с.
7. Хайдеггер М. По поводу одного стиха Мерики // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. — М. : Гнозис, 1993. — С. 243—257.
8. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина / М. Хайдеггер. — СПб. : Академический проект, 2003. — 317 с.
9. Gadamer H.-G. Gedicht und Gespräch : Essays / H.-G. Gadamer. — Frankfurt a. M. : Insel Verlag, 1990. — 184 S.
10. Gadamer H.-G. Gedicht und Gespräch (1988) // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 9. Ästhetik und Poetik II : Hermeneutik im Vollzug. — Tübingen: Mohr Siebeck, 1993. — S. 335—346.
11. Gadamer H.-G. Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit (1971) // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik I : Kunst als Aussage. — Tübingen : Mohr Siebeck, 1993. — S. 70—79.
12. Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 52. Hölderlins Hymne „Andenken“ / M. Heidegger. — Frankfurt a. M. : Vittorio Klostermann, 1992. — 204 S.
13. Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 53. Hölderlins Hymne „Der Ister“ / M. Heidegger. — Frankfurt a. M. : Vittorio Klostermann, 1993. — 210 S.
14. Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 75. Zu Hölderlin. Griechenlandreisen / M. Heidegger. — Frankfurt a. M. : Vittorio Klostermann, 2000. — 380 S.

УДК 316.73:004.946

ББК 71.063.14

САМУХИН А.Х.

ЗНАКОВЫЕ ОБРАЗЫ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье представлен анализ истории появления и развития образов виртуальной реальности в популярной культуре. Образы виртуальной реальности рассматриваются в контексте влияния на них философии техники и концепций технического оптимизма и технического пессимизма. Идейные корни образов виртуальности прослеживаются в сфере утопической литературы и футурологии. Основным материалом послужили популярные книги и кинофильмы о виртуальной реальности.

Ключевые слова: виртуальность, виртуальная реальность, компьютерная виртуальная реальность, виртуалистика, популярная культура, массовая культура, матрица, образы виртуальной реальности, киберпанк, социальная сеть.

Образ виртуальной реальности в популярной культуре начал активно формироваться в конце XX в., когда в повседневную жизнь людей начали вторгаться компьютерные технологии. Первым этапом в ее распространении стала увязка специализированного по тем временам термина «виртуальность» со словом «реальность». Говоря о популярной (массовой) культуре в контексте настоящей статьи, мы будем иметь в виду культуру быта, развлечений, набор мировоззренческих установок обывателей.

Понятие «виртуальность» было востребовано в философских течениях античности и средневековья. Так, в античности говорили о *virtus* — активном начале, присущем всему космосу в целом, а также его частям. В средневековье идея виртуальности использовалась для прояснения отношений между божественным и человеческим миром. Затем понятие активно не использовалось долгое время, пока не пригодилось в физике, а также для обозначения объектов виртуальной графики, созданных с помощью компьютерных технологий [7]. Интересно, что сначала технологии виртуальной реальности были закрытыми и применялись в основном военными для создания имитаций боевых действий.

Сегодня проблемой изучения виртуальной реальности занимаются многие зарубежные и отечественные исследователи. Первые часто выступают в роли инженеров и практиков преобразования современных технологий виртуальной реальности. Среди обилия авторов можно выделить Т. О'Рейлли, Ф. Кавацци, Д. Кирпатрика и др. В отечественной научной среде оформился собственный исследовательский подход, получивший название виртуалистика. Его сторонники рассматривают виртуальную реальность с более общих философских позиций и пытаются интегрировать ее в онтологическую картину мира (Н.А. Носов, С.С. Хоружий, А.Ю. Севальников).

Образ виртуальной реальности в популярной культуре начал формироваться под воздействием отношений между техникой и человеком, которые, в свою очередь, были предметом активной дискуссии в сфере гуманитарных наук и философии техники. Компьютер, очевидно, является одной из вершин технического развития человечества, и отношение к нему формируется также в контексте связи человек—машина. Эти отношения можно охарактеризовать как *технический оптимизм* и *технический пессимизм*. Первая концепция, зародившаяся в XIX в., связана с появлением первой философии позитивизма, где вера в идеи прогресса и эволюции принимает почти метафизический характер, а техника выступает в роли их главного инструмента. Именно техника становится помощником человека как в работе, так и повседневной жизни, она приносит ему множество благ и облегчает жизнь. Концепция технического пессимизма (антитехницизм) являлась отчасти реакцией на концепцию технического оптимизма. Ее сторонники считают, что вместе с техническим прогрессом происходят процессы дегуманизации и обезличивания человечества [8]. Техника на службе у

военных сделала возможным масштабное уничтожение человечества и природы. «Техническая эпоха требует от человека фабрикации продуктов и притом в наибольшем количестве при наименьшей затрате сил. Человек делается орудием производства продуктов. Вещь ставится выше человека» [1, с. 8].

В рамках концепции технического оптимизма стал развиваться жанр технократических утопий, где техника рассматривается как панацея от всех проблем человечества, которые в будущем будут решены с помощью научно-технического прогресса. Предвестник жанра — Ф. Бэкон, который в 1627 г. написал книгу «Новая Атлантида», в которой предсказал появление многих достижений науки будущего. В XIX—XX вв. вместе с развитием техники этот жанр стал развиваться активнее: на западе его яркими представителями стали знаменитые писатели-фантасты Г. Уэллс и Р. Бредберри. В своих произведениях они пытались осмыслить влияние технологий будущего на возможную трансформацию социального строя общества [9]. Среди отечественных теоретиков следует выделить идеи русских космистов — В.И. Вернадского и К.Э. Циолковского. Например, Циолковский предлагал проект кардинального преобразования природы в два этапа. На первом этапе планировалось улучшение условий жизнедеятельности на всей планете, в частности орошение пустынь; на втором — предполагалось полностью изменить облик земли: разрядить атмосферу, уничтожить все дикие виды растений и животных, распрямить рельеф земли, а впоследствии проделать то же самое и на других планетах, после уничтожения местной флоры и фауны. Такие идеи стали возможными благодаря определенной мировоззренческой установке: природа мыслилась как «мертвая мощь мировых сил», и ее целое разделялось на полезное и вредное для человека» [4].

Такие взгляды утопистов плотно смыкаются с жанром футурологии. Футурологию сложно назвать наукой, однако ее появление связано как раз с тем, чтобы перейти от технократических утопий к более обоснованным оценкам будущего, используя помимо художественной фантазии методы экстраполяции, вероятностного анализа и пр. Именно в рамках жанра футурологии стали появляться первые описания еще не актуального, но вполне прогнозируемого образа виртуальной реальности. Одним из первопроходцев в этой области стал С. Лем.

В 1967 г. С. Лем выпустил книгу «Сумма технологий» [5], которая быстро приобрела широкую известность на волне популярности автора как писателя-фантаста. В ней довольно много общего с произведениями жанра технократической утопии и концепцией технического оптимизма. Об этом свидетельствуют как смелость прогнозов на страницах книги, так и полемический характер многих глав. Сочинение задумывалось как некий итог технологического развития человечества и дальнейший его прогноз, согласно которому развитие техники и технологий позволит решить многие проблемы на Земле, а также преодолеть распространенные философские пред-

рассудки. Особый интерес для нас представляет раздел «Фантомология». Основной вопрос, который занимает автора, это возможность создания искусственной реальности и подключения к ней человека. Находясь внутри искусственного мира, человек сможет переживать разнообразие ситуаций, которые могут быть как предельно похожими на события реального мира, так и оказываться в фантастическом, отличном от нашей реальности измерении. Способы подключения человека к машине варьируются: *периферическая фантоматика* занимается вопросом подключения через каналы органов чувств, а *центральная фантоматика* — подключением к машине непосредственно головного мозга человека, в обход каналов тактильных ощущений. Фантомология, таким образом, получает двойное значение: с одной стороны, она становится наукой о создании фантомного мира иллюзий, а с другой — проектом по инженерии мира параллельной реальности, погружаясь в который субъект с трудом может отличить искусственную реальность от действительности. По мнению С. Лема в будущем будет возможно конструирование таких аппаратов фантомной (виртуальной) реальности, где и вовсе будет невозможно понять, какая реальность настоящая, а какая искусственная.

Это положение нашло свою реализацию во многих популярных произведениях о виртуальной реальности, главным из которых стала знаменитая кинотрилогия фильмов «Матрица» (1999—2003). Тему виртуальной реальности затрагивали в своих произведениях такие известные писатели-фантасты, как А. Кларк и А. Азимов. Они в той или иной степени детально рассказывали о будущем виртуальной реальности в схожем с «Суммой технологии» ключе, пока в конце 1970-х гг. начал набирать популярность новый антиутопичный жанр фантастики «киберпанк».

В 1984 г. У. Гибсон выпустил книгу «Нейромант» [3], которая по стилю существенно отличалась от остальных произведений того времени. Его появление ознаменовало эпоху расцвета нового жанра в литературе — киберпанк. Киберпанк — это жанр научной фантастики, появившейся в конце 1970-х гг. в среде диссидентов, связанный с осмыслением вторжения в повседневную жизнь высоких технологий. Жанр характеризуется антиутопичным отношением к возможному будущему, которое представляется как эпоха высоких технологий, главным образом компьютерных и кибернетических, доступных мегакорпорациям, в руках которых сосредоточена власть на планете на фоне общего социального упадка и разложения.

Герои романов в жанре киберпанк — это социальные отщепенцы, пытающиеся украсть технологии или ценные артефакты у корпораций, пользуясь нелегальными программами. Жанр можно охарактеризовать как проявление технического пессимизма и реакцию на оптимистические прогнозы на будущее, характерные для научной фантастики того времени. Расцвет жанра пришелся на середину 1980-х гг., когда компьютеры начали входить в жизнь обычных людей. Графические интерфейсы компью-

терных программ и игр были еще относительно бедными и не давали богатой почвы для фантазий о виртуальном мире. Именно поэтому при всех попытках создать образ виртуального мира на страницах романа не прослеживается однозначного представления о том, какую именно форму имеет пространство виртуальности с точки зрения как визуального, тактильного наполнения, так и системы внутренних интерфейсов.

Интерфейс компьютерных программ был в основном текстовым или командным, зачастую представленным в виде кода. Для освоения той или иной программы требовалось прочесть не одну книгу, выучить многие команды. Поэтому о специалисте в данной области складывалось мнение, как о человеке, обладающем тайными знаниями, доступными лишь узкому числу посвященных. Именно этот образ и был отчасти воспринят жанром киберпанк. Так, Кейс, герой романа «Нейромант», был сетевым ковбоем-хакером, обладающим по сравнению с другими экстраординарными способностями по взламыванию компьютерных сетей. В произведении сделан акцент на том, что большинство людей, взаимодействующих в сфере киберпространства, обладают особыми навыками, полученными зачастую путем внедрения тех или иных кибернетических устройств в тело, а также после приема стимулирующих химических веществ. Большая часть киберреальности представляет собой трехмерную решетку с вкраплением данных в виде объемных цветных геометрических фигур разной формы. Внутри киберпространства живет Искусственный Интеллект, который пытается обрести свою личность. Лишь группа избранных хакеров может чувствовать себя уверенно внутри такого кибервиртуального мира. Для остальных рядовых пользователей это относительно закрытая территория, где доступен только «симстим» — центр записи и трансляции эмоциональных и визуальных переживаний другим людям с целью получения удовольствия (подобие телерадиовещания). Взаимодействие с пространством виртуальности осуществляется посредством «деки» — набора электродов, надевающихся на голову. Роман У. Гибсона иллюстрирует один из главных принципов жанра киберпанк *High tech, low life*, что означает низкий уровень жизни населения на фоне стремительно развивающихся высоких технологий, недоступных массам.

С выходом «Нейроманта» образ виртуальной реальности стал набирать популярность и лег в основу сюжета многих других произведений этого стиля, например «Интерфейсом об тейбл» Б. Стерлинга, «Вирт» Дж. Нуна, «Анклавы» В. Панова и др. Литературный жанр, в свою очередь, дал много идей для кинофильмов. По мере популяризации киберпанка начал уменьшаться его уровень противопоставления массовой культуре. Виртуальная реальность стала входить в сферу кино, постепенно снижался градус социального противостояния, а жанр начал вырождаться в так называемый пост-киберпанк, который стал некоторым приспособлением и популяризацией киберпанка для широкой аудитории.

Первым кинофильмом о виртуальной реальности с применением технологий компьютерной графики стал фильм «Трон» (1982) режиссера С. Лисбергера. Герой фильма Флинн попадает в пространство виртуальности, будучи оцифрованным, и начинает бороться против Искусственного Интеллекта, который пытается подчинить себе все другие программы и для этого пытается найти программу Трон. Программы в виртуальной реальности имеют человеческий облик. Их образ существования антропоморфен: в фильме мы видим, что у программ есть эмоции, они участвуют в интригах. Пространство виртуальной реальности представлено как огромный светящийся корабль, движущийся к центру светящегося города, по которому перемещаются, пешком или бегом, человекообразные программы. Сюжет картины немыслим: герои находятся вдали от внутренних конфликтов и философских дилемм, пытаются освободиться от власти антропоморфного Искусственного Интеллекта.

Фильм «Газонокосильщик» (1992) стал одной из первых попыток кинематографа в экранизации сюжета с элементами киберпанка и анализом тематики виртуальности в философском ключе. Согласно сюжету, умственно отсталый газонокосильщик Джоб под воздействием химических стимуляторов и занятий в комнате виртуальной реальности осуществляет скачок в развитии, приобретая сверхспособности в реальном мире, осуществляет загрузку своего сознания в киберпространство с целью получения контроля над миром. Виртуальная реальность представлена как многоуровневая структура, в которой можно выделить уровень локальных машин, главного сервера лаборатории виртуальной реальности и всемирной сети, куда проник Джоб, после того как загрузил свое сознание в сеть. Виртуальная реальность в фильме — программируемое трехмерное пространство, в него попадают люди путем подключения виртуального костюма и трехмерных очков к серверу виртуальной реальности. Будучи подключенным, человек получает виртуальное тело, визуально схожее с человеческим, он может манипулировать виртуальными вещами, а также проходить виртуальное обучение. Начиная с этой киноработы, источником образа виртуальной реальности все чаще становятся реальные компьютерные технологии, а не домыслы писателей-фантастов. Фильм отражает концепцию технического пессимизма, когда необдуманное использование новых технологий может привести к трагедиям как на локальном уровне, так и в более широких масштабах.

В целом, в 1990-х гг. образ виртуальной реальности прочно вошел в кинематограф в качестве тренда научно-фантастических фильмов. Идеиные линии отчасти черпались из литературы, в том числе жанра киберпанк, а также заимствовались из указанных кинокартин. Фильмы отличались относительно простым сюжетом и ориентацией на массового зрителя. Философско-культурологическая проблематика практически отсутствовала, однако стала использоваться тематика компьютерных игр, которые в то время активно развивались и распространялись.

Примерами таких картин могут служить: «Электронные бойцы» (1995), «Нирвана» (1997), «Экзистенция» (1999). Кинофильм «Тринадцатый этаж» (1999) — это зарисовка на тему многоуровневой вселенной, где один мир — это ограниченная компьютерная модель другого, несуществующего мира, находящаяся внутри мира первого порядка, который, в свою очередь, находится внутри еще более глобального мира. В таком мире виртуально воссоздан город прошлого и люди, являющиеся компьютерными ботами. Детективный сюжет и концовка намекают, что неизвестно, какой мир является основным. В целом картина отражает пессимистическую идею о том, что и наш мир может оказаться подделкой, которую практически невозможно отличить от оригинала. Особенно эффектно эта гипотеза была показана в картине «Матрица».

Трилогия фильмов «Матрица» (1999—2003) стала своеобразным художественным и философским итогом на пути осмысления и экранизации образа виртуальной реальности в популярной культуре. Главная философская подоплека картины — это противостояние искусственного и естественного миров, где первый вышел из-под контроля, обретя разумность, и подчинил себе все живое, в том числе человека, поместив его в матрицу — программу тотальной симуляции реальности. Помимо отсылок к философии техники, фильм использует идеологии философии нового времени, постмодернизма, а также восточной философии и христианства; очевидно влияние целого пласта фантастической литературы, включая киберпанк. Виртуальная реальность в «Матрице» предстает в образе проекта тотальной симуляции бытия с помощью совершенной компьютерной модели, к которой подключены все люди на планете путем соединения их мозга непосредственно с компьютером (центральная фантоматика Лема). Внутри матрицы находятся все города и страны, а люди живут привычной жизнью, не подозревая о том, что находятся лишь в симуляции. Иногда матрица дает сбой, и некоторые начинают подозревать, что с миром что-то не так. К матрице подключаются повстанцы, которые борются против Искусственного Интеллекта — создателя матрицы, они могут подстраивать код под себя и обретать в мире матрицы сверхспособности. С помощью других виртуальных программ приобретаются любые навыки или знание мгновенно (необходимые данные загружаются непосредственно в мозг). Внутри матрицы также живут программы, которые имеют человеческий облик и преследуют свои цели, руководствуясь, однако, антропоморфными мотивами. Герой фильма Нео, обретя сверхспособности, преобразует матрицу и, жертвуя собой, достигает перемирия между миром машин и людей.

Кинофильм стал классикой своего жанра, после него не предпринимались попытки создать нечто более глобальное в том же ключе. Отметим, что «Матрица» ярко иллюстрирует идеи технического пессимизма, когда буквально все технологии, созданные человеком, включая виртуальную реальность, обратились, в конечном счете, против него. Этой кинокартиной подведен некоторый

итог апокалипсическим идеям захвата мира ожившими компьютерами, началось использование других образов виртуальной реальности, которые были навеяны уже не фантастической и философской литературой, а реальным положением дел в сфере развития технологий виртуальной реальности. Вместе с широким распространением Интернета, получило популярность представление о виртуальной реальности как о сфере развлечения, где люди проводят время, общаясь друг с другом или играя в видеоигры по сети. Эти представления, набирая все большую известность, шли вразрез с пессимистическими прогнозами разнообразных фильмов и книг о трагическом завершении эры компьютерных технологий.

Коммуникации в Интернете, с помощью чатов, форумов и мессенджеров повсеместно распространившись в конце 1990-х гг., дали почву для литературы разного толка. Так, в 2001 г. вышла книга Я.Л. Вишневого «Одиночество в сети» [2]. В ней рассказывается о романе двух людей, чье знакомство началось в Интернете и продолжилось в реальном мире. Образ виртуальной реальности в романе — это референция ее реальной части в современной культуре: поле для общения и новых знакомств. «Шлем ужаса» В. Пелевина (2005) [6] — это переложение мифа о Тесее и Минотавре на современный язык. Герои романа, оказавшись в изолированных комнатах, могут общаться между собой только посредством чата. Виртуальная реальность для них становится единственным доступным коммуникативным полем.

Компьютерные игры, получившие большое распространение примерно в то же время, оказали большое влияние на молодых авторов. Развитие игр пошло таким путем, что в начале 2000-х гг. появились онлайн-игры через Интернет, когда на одном игровом поле могут встречаться тысячи игроков. Этот тип игр получил название MMORPG (многопользовательская ролевая игра). Во вселенной такой игры обычно разворачиваются виртуальные баталии между игроками, с переходами на разные уровни и приобретением специальных способностей. Эту игровую механику взяли за основу авторы так называемого поджанра литературной фантастики ЛитРПГ [10]. Произведения этого жанра рассказывают языком геймеров о приключениях тех или иных героев с описанием характерной механики многопользовательской игры. ЛитРПГ получил большую популярность в среде поклонников онлайн-игр, однако затем стал терять свою массовость. Сами видеоигры лишь отчасти являются элементом массовой культуры: в среде взрослых людей чаще встречаются лишь любители. Также и жанр ЛитРПГ ориентирован, скорее, на любителей видеоигр, хотя и пользуется относительно большим успехом. Примерами произведений могут служить «Господство клана Неспящих» Р. Михайлова, «Играть, чтобы жить» Д. Руса.

Огромное влияние на образ виртуальной реальности оказало появление и широкое распространение социальных сетей. Именно социальные сети и их ориентированность на реальный мир позволили создать

положительный образ виртуальной реальности, отражающий подход технического оптимизма: компьютер — это средство коммуникации, а не редкая и опасная вещь, используемая знатоками и мегакорпорациями (лейтмотив киберпанка). Такой образ виртуальной реальности, по сути, упразднил в популярной культуре предыдущие образы, созданные фантастикой и киберпанком. Виртуальная реальность отныне это не «матрица» с ее поддельным миром во главе с искусственным интеллектом и программами, стремящимися к власти, а дружественная среда для общения, обмена информацией и эмоциями, доступная всем и каждому.

Фильм «Социальная сеть» рассказывает об истории создания и развития самой популярной сети «Facebook». М. Цукерберг, герой фильма и прообраз реального создателя социальной сети, не создал ничего нового. Он лишь обобщил потребность в онлайн-коммуникациях, присутствующих, в первую очередь, молодым людям, и на базе доступных веб-технологий создал первую популярную во всем мире социальную сеть. Главным фактором ее роста и известности стало использование реальных имен людей. Коммуникации переориентировались на обмен информацией о реальной жизни, покидая поле вымышленного общения между анонимными пользователями, скрывающимися под псевдонимами. Таким образом, сейчас образ виртуальной реальности в популярной культуре — это образ открытой социальной сети, когда практически все пользователи реальны и находятся в постоянном онлайн-взаимодействии, обмениваясь разной информацией. Этот образ отвечает концепции технического оптимизма или, скорее, *технического реализма*, когда новые технологии служат людям во всех сферах, а прогнозы об их тотальности в будущем отходят на второй план.

Итак, на протяжении своего существования образ виртуальной реальности сильно менялся. Сначала он формировался под воздействием фантастической литературы и научных догадок футурологии. По мере развития реальных технологий виртуального пространства источником вдохновения для создания художественных образов стали именно они. Если 15—20 лет назад образ компьютерного апокалипсиса был весьма популярен, то сейчас виртуальная реальность представляется как дружественная среда для общения и ведения бизнеса. Об этом свидетельствуют примеры унификации работы многих компаний, с помощью программных продуктов обменивающихся данными онлайн. В таких сферах, как внешнеэкономическая деятельность, туризм, торговля и многих других, сейчас недопустимо отсутствие интернет-доступа. Еще более впечатляющими выглядят примеры интернет-маркетинга через социальные сети. Практически любая современная компания имеет помимо сайта страничку в социальных сетях, где ведет рекламные компании, а также осуществляет общение со своими клиентами.

Однако старые образцы восприятия виртуальной реальности, как чего-то потустороннего, хакерского (киберпанк), тотального (матрица), не ушли в прошлое, а

продолжают поддерживаться, пользуясь при этом гораздо меньшей популярностью и заняв свою нишу в культуре.

Список источников

1. Бердяев Н.А. Человек и машина (проблема социологии и метафизики техники) // Путь. — 1933. — № 38. — С. 3—37.
2. Вишневский Я.Л. Одиночество в сети / Я.Л. Вишневский ; [пер. с пол. Л. Цывьяна]. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 442 с.
3. Гибсон У. Нейромант / У. Гибсон ; пер. с англ. В. Ахметьевой [и др.]. — СПб. : Азбука, 2015. — 476 с.
4. Гурленова Л.В. Идеи технократической утопии К. Циолковского в литературе 1920—1930-х годов [Электронный ресурс] // Международный журнал экспериментального образования. — 2009. — № 3. — URL: http://www.rae.ru/meo/?section=content&op=show_article&article_id=38 (дата обращения: 15.11.2015).
5. Лем С. Сумма технологии / С. Лем ; пер. с пол. Ф. Широков. — М. : АСТ ; СПб. : Terra Fantastica, 2004. — 668 с.
6. Пелевин В.О. Шлем ужаса / В. Пелевин. — М. : Эксмо, 2011. — 214 с.
7. Самухин А.Х. Три подхода к трактовке виртуальности [Электронный ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : Вопросы теории и практики. — 2014. — № 3. — Ч. 1. — С. 141—144. — URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/37.html> (дата обращения: 15.11.2015).
8. Современные философские проблемы естественных, технических и социально-гуманитарных наук : учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / под общ. ред. В.В. Миронова. — М. : Гардарики, 2006. — 639 с.
9. Утопия и антиутопия в мировой художественной литературе : [материалы для выставки] [Электронный ресурс] / подгот. С.С. Жигалкина // Информационный портал научной библиотеки им. Е.И. Овсянкина. — URL: <http://library.narfu.ru/rus/TRResources/VirtualExhibitions/Pages/utopiay.aspx> (дата обращения: 15.10.2015).
10. LitRPG [Электронный ресурс]. — URL: <http://litrpg.ru/> (дата обращения: 15.11.2015).



Кузнецов В.Н. **Теория Коммуникационного Общества 3.0**: социологический гуманистический аспект / В.Н. Кузнецов. — М. : Книга и бизнес, 2015. — 488 с. — ISBN 978-5-212-01315-4.

В научной монографии представлены итоги социологического исследования становления и оформления Позитивной Теории гуманистического феномена «коммуникационное общество XXI века». Генезис нового глобального института рассмотрен в сопоставлении и взаимосвязи с формированием и функционированием информационного общества в XX и XXI веках. Предметная, гуманистическая оригинальность феномена «коммуникационное общество 3.0» определяет содержание концепта «коммуникационное»: это ситуация, состояние, процесс и результат личного и общего в осуществлении деятельности по созданию и учреждению достойного смысла жизни, его означиванию и пониманию; по формированию свойства свободы и ответственности, прав и обязанностей, дове-

рия, справедливости, совести и чести в многообразии участия в личном качестве по производству и движению событий и сообщений.

Движущим, объективным локальным, региональным и глобальным фактором, который способствовал учреждению самостоятельного нового позитивного гуманистического института, стала глобальная структурная гуманитарная революция XXI века как условие и необходимость эволюционного перехода от общества 2.0 к обществу 3.0; от Культуры Мира 2.0 к Культуре Миролюбивого Мира 3.0. Это процесс и результат изменений содержания и структуры мироустройства XXI века, всего миропорядка, оснований мировоззрения и гуманизма под воздействием слабых связей, слабых влияний, слабых рисков; начало доминирования во всех сферах жизнеобеспечения, во всех видах позитивного эволюционного взаимодействия компромиссного, партнёрского, культурного, гуманитарного. Средой и контекстом становления, функционирования, эволюционного развития, источником энергетики и динамики уже оформилось видение мира, мировоззрение, философия истории, в которых Мир XXI в. трактуется, воспринимается как Культура — Сеть, как Глобальный Компромисс, как Глобальная Игра с итогом не равным нулю ($\neq 0$), как Гуманистический Гуманизм, как Культура Коммуникации.

УДК 379.82
ББК 71.042.5

СУРОВА Е.Э., ВАСИЛЬЕВА М.А.

ЯВЛЕНИЕ HANDMADE: ДОСУГОВЫЙ ПРОЕКТ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Представлен анализ такого явления современной культуры, как handmade. Рассматриваются его характерные черты. На примере данного досугового проекта показаны некоторые основные принципы функционирования современной культуры и самореализации человека в сфере повседневности.

Ключевые слова: handmade, досуговый проект, кластер, рецепт, самость, повседневность, вещь, культуриндустрия.

Наш современный язык изобилует английскими словами, обозначающими новые практики и культурные объекты. Как бы мы ни боролись за чистоту русского языка, некоторые термины все же не переводятся, а принимаются в транскрипции. Впоследствии на них наслаивается целый набор особых смыслов и коннотаций, что и обуславливает их место в нашей речи. Так, активно используемым в широкой социокультурной среде за последние 10 лет стал термин «handmade», значение которого довольно сильно отличается от традиционного русского слова «рукоделие». Он означает особый вид популярного сегодня хобби или, точнее, обширного спектра деятельности, связанной с декорированием окружающего пространства, несерийным/кустарным производством разного рода вещей или их упаковок. Кроме того, он представляет собой значительно расширившуюся индустрию, ориентированную на такое производство и включающую как «сырье», так и «полуфабрикаты» — заготовки изделий и специализированный инструмент. Отметим, что handmade стал своего рода стратегией существования, реализации себя в современной культуре.



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

На сегодняшний день самым явным остается понимание handmade как хобби или занятия для досуга. Современный человек имеет возможность выбрать досуг в качестве основной жизненной практики, т. е. он может заниматься преимущественно тем, что доставляет удовольствие от самого процесса деятельности. Труд в данном случае обретает характер деятельности, формирующей идентификационные параметры индивида, а не представляет обязательный рутинный фактор. Для социокультурной практики это становится определяющим в порядках осуществляемых изменений, поскольку в обществе осознается новая ценность креативного труда.

Цель статьи — рассмотреть handmade как яркое и комплексное явление современной культуры с различных точек зрения: не только как особую досуговую практику, но и телесный опыт, явление экономической и креативной среды. Выявление оснований и главных черт handmade в этих различных аспектах поможет нам увидеть его в целом, как одну из стратегий существования индивида в современной культуре.

Своеобразие деятельности handmade

В английском языке handmade обозначает любое производство, в котором ручного труда больше, чем машинного. В русском же значении этот термин, включая позицию «ручная работа», с одной стороны, не исчерпывается ею, с другой — не включает весь ее диапазон. Этот термин приобрел в отечественном социокультурном пространстве смысловой оттенок чего-то непрофессионального, домашнего, неформального.

Деятельность handmade в этом плане отсылает к уже существовавшим в культуре практикам: рукоделию, промыслам или производству «вынужденных вещей». Рукоделие как домашний труд естественным образом существовало в условиях дефицитной экономики, а также служило поддержанию традиций домоводства, что, собственно, определяло его весьма высокое значение и закрепление за женщинами¹. «Домашнее хозяйство» предполагало деятельность по созданию уюта, демонстрирующего высокий статус хозяйки и ее трудолюбие, следовательно, определялось результатами труда. Современное рукоделие, по сути, стало частью handmade, но перестало измеряться только лишь результатом. Также принципиально снизился акцент на гендерное ориентирование между видами домашнего хозяйства.

За пределами дома, а также за пределами основной профессиональной деятельности находились и «промыслы». Они давали дополнительный доход, получаемый при

продаже на ярмарках кустарных изделий, зачастую являвшихся вполне качественными произведениями декоративно-прикладного искусства. Традиционные русские «промыслы» (матрешки, палехская миниатюра, оренбургские платки и пр.) в современном варианте могут быть не только элементами кустарного производства, ориентированного на туристический бизнес. Расписные сувениры — это и «ручная работа», вещь, сделанная в качестве подарка. Здесь уже мы имеем дело именно с изделиями handmade. Это отнюдь не означает, что подобного рода предметы творчества не могут пойти на продажу. Разница заключается, в основном, в направленности созидательного процесса. В первом случае — это профессиональная или полупрофессиональная деятельность с целью заработка. Во втором — главным становится творческое удовольствие от созидания и коммуникативное удовольствие от «дара», даже не бескорыстного. Это различие в смыслах могло бы показаться несущественным, если бы не то обстоятельство, что handmade стал чрезвычайно популярным явлением, деятельностью, обладающей и другими отличительными чертами.

До появления идеологии handmade в медиапространстве особо значимое, но неоднозначное место в восприятии наших современников заняли специфические телепрограммы, например «Очумелые ручки». Она вызвала большой интерес, а в дальнейшем название телепередачи стало нарицательным и выработало у зрителей ироничное отношение. Речь шла о создании «вынужденных вещей», т. е. необходимых в хозяйстве предметов, которые были недоступны по каким-то причинам (их приходилось изготавливать вручную из самых неожиданных материалов). Здесь мы имеем дело именно с вынужденным производством, обусловленным существующим дефицитом². Эта деятельность довольно интересна и самобытна. Сегодня существуют если не исследования, то полноценные коллекции результатов такого рукоделия. Альбом В. Архипова «Вынужденные вещи (105 штук с голосами их создателей)» не только демонстрирует артефакты человеческой сообразительности, но и представляет каждую вещь как рассказ, историю владельца [2].

«Вынужденные вещи», созданные человеком по необходимости, имеют особый статус среди прочей «собственности». Они становятся «следом» креативного действия индивида, отвечающего на вызов обыденной ситуации. Тут невозможно не вспомнить «Систему вещей» Ж. Бодрийяра, в которой центральным становится вопрос как раз о статусе вещи [1]. Автор пишет о том, что человеческий мир пронизан специфическим взаимодействием «взглядов». Это взаимодействие между глядящим чело-

¹ Мужской труд (например, строительство дома и другие плотничьи работы) чаще носил «общественно-профессиональный» характер. Хотя, безусловно, в условиях натурального хозяйства гендерное и «профессиональное» разделение труда достаточно условно и определяется дополнительными особенностями (например, региональными, климатическими). В условиях города, при развитии и разветвлении ремесленного труда, появлении мануфактур «женский» домашний труд постепенно обособляется.

² «Дефицит» в условиях массового производства и перепроизводства, а также развития общества потребления изменил свое значение, скорее, характеризуя ситуацию «кризисной недостаточности», т. е. временного явления, которое необходимо было срочно компенсировать опять же временными мерами. Поэтому компенсация и осуществлялась в данном случае посредством кустарно произведенных преимущественно из вторсырья предметов, срок службы которых заведомо должен был быть ограничен.

веком и вещами, которые обнаруживают посредством этого взгляда особые связи, в том числе и между собой. «Система вещей» предстает связанностью человеческого мира, опосредованного объектами, превращаемыми нами в медиаторы: вещи смотрят на нас, поскольку мы глядим на них. Такая система с необходимостью нуждается в постоянном «доставании» или компенсации некими «штуковинами», фиксирующими порядки особенного.

Возвращаясь к креативной деятельности, следует отметить, что в этом взаимодействии рождается интенция «воплощения», когда позиция индивида репрезентируется через создаваемый продукт. Каждый акт действия данного порядка устанавливает связи в ходе изменений жизненного мира, позволяя осуществлять полноценный процесс идентификации. При этом и процесс созидания, и процесс идентификации протекают непрерывно и постоянно. В этом плане именование «вынужденные» очень условно относится к создаемому, поскольку содержит в себе ряд других функций, предполагая заведомое удовольствие: и в плане творческого процесса, и в плане компенсации «разрывов» бытия. Такие изделия попадают в особую группу предметов. Функциональность подобных вещей (определенная функция была собственно целью их создания), происхождение (использование ненужных предметов для их производства), противопоставленность серийным аналогам или вообще уникальность без аналогов, которая к тому же свидетельствует о смекалке владельца, — главные черты подобных «штуковин».

Однако какими бы интересными ни были эти вынужденные вещицы, процесс их создания существенно отличается от того, что сегодня называется *handmade*. Акцент в новом виде «рукоделия-хобби» сместился с результата деятельности, которая раньше и была ее целью, на сам процесс. Творчество *handmade* интересно и ценно для индивида само по себе, и тот факт, что в итоге может что-то получиться, становится, скорее, приятным дополнением. Эта черта новой деятельности в некотором смысле сделала возможным появление индустрии *handmade*, и сама по себе уже лишила изделия *handmade* того статуса, которым обладали вынужденные вещи. Но в обратной перспективе взгляда эти вещи не обрели и полноценного статуса произведений искусства.

Деятельность *handmade* отличается от творчества «Очумелых ручек» по многим критериям, таким, например, как использование качественных и достаточно дорогих «полуфабрикатов», ориентированность на «тепло рук» и «чистоту» деятельности вне прагматических компенсаций дефицита и т. д. Конечно, есть и общие моменты: остается рецепт создания изделия и возможность использования подручных средств, однако даже эти черты в *handmade* трансформируются в связи с внутренней направленностью деятельности и изменениями в социокультурной реальности.

Главное, на что необходимо обратить внимание: при смещении цели деятельности и изменении смысла удовольствия (не от результата, а от процесса) мы получаем явление совершенно другого характера. Результаты

новой деятельности теряют в функциональности, зато имеют куда большее значение во внефункциональном и социоидеологическом ракурсе описания системы вещей. При очень быстром развитии массового производства и общества потребления стратегия потребления замещается постепенно более активной со стороны индивида стратегией пользования, а несерийность получает все большую ценность и значимость в рамках попыток индивида выйти из круга обыденности. В итоге изделия *handmade*, в отличие от вынужденных вещей (функциональных, зачастую интересных, но все же не столь памятных), оцениваются именно с точки зрения отношения к человеку и степени уникальности, что обеспечивает их новым статусом в системе вещей. Этот статус позволяет нам говорить о высокой значимости *handmade* в процессе выстраивания индивидом собственной идентичности и проекта повседневности.

Итак, деятельность *handmade*, ориентированная на процессуальность, предполагает переход от проекта к проекту, поскольку сама данная креативная практика стимулирует непрерывность преобразований и поиск новых образцов и увлечений. Кроме того, это в полном смысле слова «ручной труд», приносящий поливариантность удовольствий: тактильных, коммуникативных, эстетических и т. д.

«Рецептурность» *handmade*: текст вне контекста

Другой отличительной чертой новой досуговой практики стал рецепт или инструкция создания вещи. Деятельность *handmade* предполагает то, что сам образец — желаемый результат — уже был создан кем-то, а вместе с ним произведен алгоритм его создания. Речь не обязательно идет о буквальном существовании «эталонной» вещи, скорее, об образе чаемого результата. Благодаря «шаблону» (технологии) создается желаемый предмет или воспроизводится стилевая композиция. Причем в итоге удовольствие от созидания будет получено даже при существенном несовершенстве результата, поскольку обладает «стратегическим» характером, определяя позицию индивида по отношению к ряду возможных образцов.

Рецепт, инструкция, шаблон — рассмотрение этих понятий в истории культуры довольно занятно. Можно вспомнить и о первых религиозных ритуалах, предполагающих определенный порядок действий, и этикетные нормы, и современный социально-ритуальный регламент повседневности. Однако сложно увязать вместе с представлением о деятельности по инструкции понятие творческой деятельности, что уже делает рецептурность *handmade* интересной для анализа темой. Кроме того, новые коммуникационные технологии и средства распространения рецептов и шаблонов необходимо включать в предполагаемый анализ новое социальное измерение.

Рецептурность *handmade* помещает его на позицию между нормой и новацией. Индивид заранее знает, к какому результату он стремится, и может его добиться, следуя инструкции. Конечно, он при желании вносит несколько

собственных штрихов для индивидуализации изделия, однако это совершенно необязательно. Так, вышивка по шаблону может предполагать в качестве самостоятельного решения, например, лишь выбор багета для рамки.

Рецепт в handmade важен и очень интересен хотя бы с точки зрения текста. В первую очередь, такой рецепт представляет собой инструкцию вне категорий символизма, это прямой алгоритм действий. На самом деле описать пошагово какую бы то ни было деятельность довольно непросто: традиционно навыки и умения передаются не столько с помощью слов, сколько с помощью вовлечения в процесс (сегодня для этого существуют мастер-классы). В этом смысле записанные инструкции представляют собой довольно непривычное использование языка с «расширением» посредством особых знаков. Пожалуй, в иной исторической ситуации оно, например, потребовалось для записи алхимических или лечебных практик, далее — для написания первых кулинарных книг. Многолетняя популярность и десятки переизданий лучших образцов сборников рецептов только доказывают сложность их создания.

Текст рецептов сугубо функционален, поскольку перед автором стоит конкретная цель добиться максимальной понятности указаний. В итоге мы получаем особый «прозрачный» текст, предельно формализованный, сквозь который нам явлена сама деятельность как таковая, вне социокультурного контекста. При этом «прозрачность» ориентирована по отношению к контексту, за пределами которого зачастую не срабатывает, что мы наблюдаем, например, по отношению к старинным кулинарным рецептам, использующим «простые» продукты своего времени, вводящие современную хозяйку в замешательство. Такое использование языка, исключающее в идеале многоплановость и двусмысленность, приводит к некоей абсурдности текста, лишённого коннотаций, что особенно ярко проявляется при переводе инструкций на другой язык (например, мы встречаем это в инструкциях к «китайским изделиям»). То есть рецепт или инструкция предполагают заведомое знакомство с контекстом, создавая «закрытый» текст. Таким образом постепенно формируется специфический язык сообщества, заинтересованного в данных инструкциях, участники которого имеют должную степень «посвящения» для ознакомления с предлагаемыми алгоритмами.

Говоря о рецептах в различных видах деятельности, нельзя обойти вопрос канона в религиозной живописи, поскольку здесь возникают определенные аллюзии. Иконопись, как известно, основывалась на жестком каноне изображения святых, который регламентировал не только само изображение, но и процесс его создания. Технология написания иконы включает в себя множество операций, которые следуют друг за другом в определенном порядке. Это и специфическая подготовка дерева, красок, и постепенное написание изображения. Зачастую этими частями производства занимались различные мастера, т. е. практиковалось разделение работ. Позднее канон был перенесен и в народные промыслы, ставшие преемниками

данной традиции. Произведения данного «иконического» характера великолепно «читались», а также репрезентировали ценность «личного», проявляемого авторами. Под этим нам видится тот уровень деятельности, который превосходит ремесленническую начальную стадию процесса созидания, производя сверхканонический эффект, сродни откровению, позволявший художнику реализовать творческий порыв в преодолении жесткости установок формы. Именно здесь в полуремесленнических формах изображения появляется то, что делает их произведениями искусства. Канон предполагает легко считываемый иконический (типический) знак, дополняемый «расширением» контекста для посвященных за счет допустимых нарушений: колористических, графических и т. д.

Таким образом, на примере традиций иконографии мы можем увидеть некое преддверие того, что обнаруживается в современном handmade. Во-первых, это канон, который мы можем сравнить с современной инструкцией. Во-вторых, разделение процесса создания вещи на некоторые блоки и как следствие получение «полуфабрикатов». Доска с вырезанным ковчегом, покрытая левкасом, может быть интерпретирована сегодня как полуфабрикат, заготовка для творчества. Такие полуфабрикаты сейчас можно купить в специализированных магазинах. «Иконический мастер» не тратит на них свое время, поскольку может поручить это «подмастерьям» и сосредоточиться на главном; поклонники handmade доверяют это компаниям-производителям полуфабрикатов, чтобы сосредоточиться на приятном. Кроме того, в «иконических» произведениях некоторым образом можно найти то, что обнаруживается в условиях массового производства и с точки зрения создания произведения, и с точки зрения его «потребления» или прочтения. Иконические знаки прекрасно прочтываются, поскольку включены в современную стереотипическую систему, тиражируемую СМИ и масскультом. Медиапространство изобилует помимо прочего и «сериалами» мастер-классов, воспринимаемых «посвященными» вне рамок национальных языков.

Современный handmade, безусловно, отличается от иконописи отсутствием сакрального плана деятельности, уменьшением символичности в тексте инструкции, замещаемой стиливой ориентированностью, смещением цели. Для данной деятельности становятся характерными три плана «сборки» повседневности: органичное функционирование в рамках массового производства культурных форм, целостность «сборки» стиливых блоков, позволяющая включаться в деятельность досуговых групп, и «сборки креатур», где индивид, выполняя определенные принципы технологического режима, может вносить в процесс созидания собственные коррективы.

Досуговый проект и его значение в современной культуре

Досуг — это не просто «свободное время», это определенный проект, который выстраивается в рамках современной культуры и подразумевает вовлечение индивида в

различную деятельность, связанную, в основном, с самореализацией, развлечением и получением удовольствия (подробнее об этом см.: [3]). Досуг именно выстраивается, планируется и осознанно выбирается человеком как значимая часть собственной жизни. С одной стороны, он противопоставляется работе, обязанностям, рутине, и потому позиционируется как личный выбор человека в процессе идентификации. С другой стороны, он предполагает определенные обязанности, связанные с основной деятельностью внутри проекта. Зачастую выбор данного вида деятельности отнюдь не свободен. Например, любители определенного вида спорта отчасти вынуждены проводить свое время так, как это видится нормальным для данного сообщества, чтобы оставаться включенными в выбранный досуговый проект. Также для членов определенных трудовых коллективов существуют представления о нормативности свободного времени, считающейся приемлемой, например для сотрудников корпорации. В этом плане степень свободы выбора досуговой деятельности отнюдь не велика.

Сам досуговый проект определяется набором нормативно-ценностных принципов, предлагаемых индивиду сообществами, в рамках которых осуществляются различные виды деятельности. Он представляет набор видов занятий, определяемых в рамках «достойного образа жизни». Стереотип такого образа жизни отнюдь не идентичен для представителей различных групп, хотя в глобализирующемся мире близость представлений все более увеличивается. Тем не менее любое сообщество стремится позиционировать собственное существование в категориях уникальности, что, в первую очередь, отражается именно на нормировании досуга ее представителей. Происходит это в связи с тем, что досуг в современном мире представляет собой особую «ценность ценности»: это практическое раскрытие образов повседневности, выстраивающих стратегии идентификации. Такие стратегии нормируют представления о категориях лиц, допуская для каждого индивида возможность одновременного вхождения в различные сообщества, не противоречащие друг другу в рамках ценностных ориентиров. Зачастую сам досуговый проект стимулирует активность человека по вхождению в какое-либо сообщество, что постепенно приводит к некоторым трансформациям в рамках представлений о проведении «свободного времени». Следовательно, досуговая деятельность изменяется, согласуясь с процессуальностью идентификационной, характерной для современного мира.

С точки зрения различных досуговых проектов можно рассмотреть и современные формы массовой культуры, в которых существует довольно четкое разделение на продукты для людей каждой категории: кино для девочек, брутальная музыка, хобби «на старость» и т. д. Наличие подобных категорий отражает самые простые и очевидные границы, которые выстраиваются в пространстве досуга. Переход индивидом этих границ становится заметным и привлекает внимание, становясь поводом для шуток, заявлений о «когнитивном диссонансе» и «раз-

рыве шаблона». Такое внимание показывает, насколько прочны в современной культуре стереотипы и представления, связанные с досуговой деятельностью.

В рамках досугового проекта формируется особая коммуникативная среда со своим информационным полем. Сейчас этот процесс удобно рассматривать на примере групп в социальных сетях. Часто каждый пользователь подписан на несколько тематических сообществ, а это значит, что каждый день он получает новости от них: так формируется его ежедневная новостная лента. Для мира, в котором информация высоко ценится, это очень важный момент: участие в сообществах формирует повседневное информационное пространство человека.

Группы в социальных сетях способствуют развитию коммуникации в рамках единого социокультурного проекта. Так формируется кластер — сообщество людей, связанным одним проектом, в рассматриваемой ситуации — досуговым [4]. Сообщество функционирует в соседстве с прочими аналогичными группами, часто пересекаясь с ними (участниками, новостями и пр.), формируя свое внутреннее представление о Другом, который мыслится как предсказуемый, и о Я, как явленном Другом. В зависимости от сути проекта возможны различные стратегии по отношению к инаковости, которые проявляются в коммуникативных, внутренних и внешних практиках.

Как и в других досуговых практиках, в handmade проектная деятельность направлена на выстраивание повседневности, исключающей рутину и обыденность. Уникальность, которая полагается ценностью в рамках данного проекта, становится таковой, поскольку индивид проживает в мире с множеством соседей, каждый из которых неповторим и в состоянии оформить, «приручить» свой маленький «мирок» и в то же время разделить эту особость с другими.

Поскольку досуговые проекты выстраиваются вокруг практик, ориентированных на развлечение, то их можно рассматривать в связи с тем удовольствием, которое они подразумевают: эстетическим, телесным, моральным. В любом случае это переживание еще и тесно связано с иллюзией свободы от диктата общества. Ярчайшим образом такие чувства рождаются в занятиях handmade, поскольку здесь сама деятельность направлена на оформление «окрестностей» собственного бытия, определяется и диктуется собственными потребностями и представлениями, да и осуществляется самостоятельно³. Handmade формирует пространство Самости, а в разделенном с Другим удовольствии (например, в акте дарения созданной вещи) обозначает границу существования Я. В «рукодельном» проекте особенно ярко видно, что досуг подразумевает деятельность в рамках самоидентификации человека: осознание личного выбора, установок, границ и взаимоотношений с Другим. Фактически процесс

³ Претензия на изменение мира при этом практически не вызывает социального напряжения, поскольку мыслится в категориях домохозяйствования, т. е. предполагает воздействие на локальный мир, мир семьи, а не на социум в целом.

самоидентификации осуществляется в ходе переживания выбранного удовольствия. В случае с handmade можно говорить об удовольствии от чувственного переживания созидания, творчества и реализации деятельной позиции по отношению к миру повседневности, от возможности «тактильной» встречи с производимыми вещами, «мелочами», делающими реальность наиболее очевидной и «фактурной».

Итак, на примере handmade можно рассмотреть основные черты современных досуговых проектов. В целом он характеризуется выстраиванием особой коммуникационной среды, кластера, который оказывается «перекрестком» интересов по отношению к деятельности, направленной на получение удовольствия от созидания фактичности жизненного мира. Такая деятельность исключительно разнообразна, что позволяет с еще большей отчетливостью осознать свободу выбора конкретного приложения сил (например, дизайн помещений, мебели, одежды, украшений или упаковок, вязание, шитье, вышивание, декупаж, квиллинг, пэчворк и т. д.). При этом handmade исключает гендерную ориентированность деятельности и «половое разделение труда»: женщина, благодаря современным инструментам, может выполнять действия, считавшиеся ранее тяжелым физическим трудом, а мужчина — выполнять тонкую и кропотливую работу (вязание, квиллинг). Малозначимыми являются в данном случае и другие факторы социальной идентификации, в частности возраст, социальный статус. Выбор и переживание удовольствия от handmade становятся важными для осознания собственной позиции, поскольку досуг мыслится пространством свободного выбора и самовыражения, где брутальный бородатый мужчина может крючком вязать своей девушке в подарок ажурную шапочку.

Handmade — стратегия взаимодействия с повседневностью

Handmade создает определенную стратегию жизни, ориентированную на специфическое удовольствие преобразования окружающего мира. Индивид в глобальном мире утрачивает ощущение своей собственной значимости, переходя к переживанию «мы-идентичности» персоналистского сообщества. Эта новая стратегия соответствует такому мироощущению, подразумевая приватность деятельности handmade при разделяемом коммуникативном удовольствии.

Здесь мы встречаемся с особым удовольствием, когда созидание обращено к воплощению обыденной комфортности, уюта и эстетизации повседневности. И речь идет именно о процессуальном характере такой деятельности, поскольку ее результат не определим в жестких границах, да и не столь значим. Такой процесс можно охарактеризовать как практику приручения реальности. Реальность при этом мыслится в порядках повседневности. Хайдеггеровское подручное допускает данную интерпретацию, видя за повседневным чистую возмож-

ность существования [5]. Можно сказать, что повседневное бытие виртуально, в том числе в силу возможности компенсации экзистенциальных переживаний. Подручное противостоит наличному, вместе они представляют различные модусы бытия. Именно подручное как внутримирное составляет зримый план повседневности, позволяя осуществлять размеренность бытийственно-временного присутствия человека. Но эта размеренность превосходит календарную рутинность, поскольку подручное акцентирует именно ценностный аспект бытия, включая человека в круг манипулятивных взаимодействий с неизбежностью осуществления выбора, в противоположность наличному как данности.

Таким образом, полноценный акт деятельности — это упорядочивающее взаимодействие с жизненным миром. Но мир репрезентирован вещами, среди которых рукотворные занимают особое место, поскольку соприкасаются с экзистенциальной чувственностью, т. е. являются подручным. Вещь такого порядка в процессе создания представляет не цель, а образ для деятельности, которая имеет коммуникативный характер. Создание чего-либо «своими руками» — это особая деятельность по производству взаимного коммуникативного удовольствия.

Сделанное тобой воспринимается через метафору «теплых рук» или «вложения души», что превращает его в «лучший подарок» близким. Именно возможность «вложить душу» в производимое изделие при дарении создает эффект коммуникативной близости, почти интимности. Такой подарок заведомо адресован «близкому», который своей деятельностью в ответ заполняет «окрестности» жизненного мира, определяя его возможные границы. Здесь мы, по сути, сталкиваемся с «производством присутствия», когда коммуникативный акт порождает индивида в его адекватности мировосприятия. Адекватность, в свою очередь, рождается в сопresутствии с Другим и предполагает разделенное удовольствие, как условие целостного мира и гармонии.

Вещь в данном контексте начинает приобретать новое значение «ручного», как сопутствующего комфорту контекста, как текущий материал, которому можно придать форму и к которому можно обратиться за решением проблем или «приручить». Вещь/материал занимает в этой связи положение новой определенности, обретая в восприятии современника образ компенсирующего (пластиковой бутылки или скотча как средств в решении любой проблемы) или идентифицирующего начала.

Кроме того, говоря о handmade как новой стратегии взаимодействия с повседневностью, невозможно обойти без упоминания особого удовольствия от рукоделия, связанного с тоской современного индивида по телесности, соматическому опыту. В современных условиях, при том количестве информации, которую мы вынуждены пропускать через себя ежедневно, мы сталкиваемся с абстрагированием или виртуализацией телесных, чувственных переживаний. В результате всякая осознанная деятельность, связанная с непосредственным взаимодействием с предметной реальностью, приобретает новую

значимость, а телесный/физиологический опыт привлекает внимание и обретает особый статус. Информатизация и виртуализация современного мира парадоксальным образом интенсифицируют интерес к телесному переживанию, провоцируя рост многообразия чувственных практик, в связи с чем тактильность становится тактикой самополагания индивида в круге повседневности.

В силу сказанного handmade позволяет осознать экзистенцию ближнего бытия, повседневности, где человек в состоянии наслаждаться рукотворностью. С одной стороны, это рукотворность самосозидания в процессе рукодельного творчества, с другой — новое «сотворение мира», разворачивающегося в горизонте собственного присутствия, в границах сопresутствия с Другим.

Индустриализация проекта handmade

Досуговый проект handmade выстраивает определенный порядок повседневности индивида через оформление его взаимодействия с предметным миром. Он приводит к изменению статуса вещей и изделий, реализации потребностей человека в тактильных ощущениях. Становясь при этом довольно устойчивым и стабильным явлением, handmade закрепляется в культуре, как и большинство других досуговых проектов, через процессуальное «производство присутствия». Закрепление это происходит не только в формировании устоявшейся коммуникационной среды и информационного поля, но также в коммерциализации и формировании особой индустрии, поддерживающей развитие технологий handmade и развивающейся за счет растущей заинтересованности в ней.

Если все инструкции и идеи изделий можно черпать из бесплатных источников (специализированных сообществ социальных сетей, публикаций в Интернете), хотя существует и литература для данной деятельности, то материалы для их реализации приходится покупать. Таким образом, формируется новая индустрия выпуска и продажи расходных материалов для создания шедевров, позволяющая предельно сократить рутину производства изделий, сохраняя в рамках самой деятельности индивида возможность самовыражения.

На первый взгляд, в продаже заготовок для рукоделия нет ничего особенного. Краски и карандаши, ткани, пряжа и спицы — все это всегда можно было купить. Однако те виды handmade, которые сегодня популярны, требуют не материалов для творчества, а именно заготовок или полуфабрикатов, что несколько меняет ситуацию. Но и в том случае, если нужен просто материал, он появляется на полках магазина уже с некоторой обработкой. Например, для пэчворка (лоскутное шитье) или скрапбукинга (создание украшенных блокнотов, фотоальбомов, открыток) сегодня продаются специально изготовленные и подобранные наборы небольших кусков ткани, бумага с красивыми узорами, наклейки и т. п. Такие заготовки экономят время, гарантируют модное сочетание цветов и в целом упрощают процесс создания вещи. Но здесь появляется принципиально новый момент: то, что может

получиться в результате деятельности с использованием продаваемых заготовок, более не является разумным использованием ненужных в хозяйстве «обрезков». Мы имеем дело с шаблоном серийного производства, в некоторой степени индивидуализированного вкусом и стилевой ориентированностью мастера. Ситуация складывается практически абсурдная, поскольку при смещении акцента с результата деятельности на саму деятельность мы вынуждены покупать дорогие заготовки, работа с которыми сама уже доставляет удовольствие, что стимулирует их дальнейшее производство.

Если момент покупки товаров handmade при всем этом вполне объясним стремлением индивида реализовать свои творческие идеи, получить удовольствие от хобби, приятного досуга, то момент массового производства этих материалов и инструментов оказывается действительно парадоксальным. Индустрия handmade довольно интересна как явление, поскольку живо иллюстрирует то, какую значимость (и не в последнюю очередь экономическую) приобретают сегодня различные досуговые практики. С одной стороны, интерес людей к handmade-деятельности порождает спрос на определенные товары и создает рынок, с другой — развивающееся производство (от крупных предприятий до мини-типографий), реклама и магазины товаров handmade заинтересованы в расширении этого рынка и выгодно преподносят досуговую практику, навязывая ее покупателям. В связи с этим мы получаем сконструированные образы досуговой деятельности, которые захватывают внимание людей. Так handmade из хобби превращается в многоплановое культурное явление, которое имеет как экономическую составляющую, так и некоторый репрезентативный план, поддерживаемый и реализуемый в рамках культуриндустрии. В итоге практика, подразумевающая творчество и индивидуальность, оказывается существенно завязанной на массовое производство и тиражирование.

Массовый характер handmade, конечно, не так очевиден, как в случае с современным кино, рекламой и прочими средствами массовой коммуникации. Однако растущее число процветающих тематических магазинов, множество подписчиков в соответствующих группах в социальных сетях, повсеместная организация мастер-классов показывает значимость handmade-проекта в современной повседневной культуре, многочисленность его поклонников.

На примере handmade можно рассмотреть развитие в современном обществе тех форм культуриндустрии, про которые писали еще франкфуртские теоретики. В «Диалектике Просвещения» М. Хоркхаймер и Т. Адорно детально рассмотрели культуру в условиях современного им капитализма [6]. По их мнению, культура навязывает обществу определенные порядки репрезентации, соблюдение которых обеспечивает устойчивость существующего статус-кво. Безусловно, вторая половина XX и начало XXI в. подвели нас к совершенно иной степени взаимодействия культуры, общества и техники по сравнению с той, что описывается в [6]. Мы можем

говорить о все большем проникновении техники и производства, в первую очередь серийного, в разнообразные сферы культуры. Тем не менее взгляд франкфуртских теоретиков на культурные процессы и их представления о культуриндустрии применим и к нынешней ситуации вокруг handmade.

Серийное производство, экономика, построенная на массовом потреблении, в некотором смысле оберегаются теми формами культурного производства, которые мы имеем. Уникальности в них практически не остается места. Однако когда индивид стремится привнести своеобразие в свой быт, мир и окружение, ему предоставляется такая возможность, которая при этом не наносит ущерба заведенному порядку серийности. Человек получает возможность для творчества и самовыражения при постоянном расширении массового производства заготовок для своей деятельности, что устанавливает ограничения для новаций. В этом плане handmade создает «консервативную установку» для идентификации индивида.

Индустриализация сферы изначально личного творчества является следствием своеобразия современной экономической и культурной ситуации. Интересным моментом, обнаруживаемым исследователями в различных регионах мира, становится своеобразное «возвращение к истокам» в ручном труде. Это еще более обеспечивает устойчивость handmade-идеологии, формируя мифы «исторической памяти»: «домотканности», «тепла рук», различных видов целительства и пр. Данный момент успешно реализуется и через «индустриальные» предложения, например, домашних станков различного назначения или традиционно-стилевых дизайнерских заготовок. Здесь укрепляется стереотип традиционности и одновременно стремление нашего современника к автономии.

Представление handmade не только как индивидуальной деятельности, но как значимой и обширной индустрии рушит иллюзию его сходства с традиционным творчеством и рукоделием. Handmade — это действительно сложное культурное явление со множеством слоев, которое при этом отлично вписано в модель культуриндустрии. На его примере мы видим сближение и трансформацию различных сфер культуры, их синтез, при котором реализуются желания индивида, который при этом остается вовлечен в сериальные взаимодействия.

Изменяющаяся стратегия жизни, с которой мы сталкиваемся в конце XX в., стратегия не потребителя, а пользователя, предполагает большую активность индивида по отношению к реальности. Дешевле купить готовую качественную вещь, при этом большая часть наших современников предпочтет неказистую кустарную «штуковину», за

которой будет стоять принципиально новый ценностный момент: уникальности и автономизации повседневности. Но противоречия не возникает, просто потребление обретает иную форму.

Анализ деятельности handmade разворачивает перед нами сложную структуру многослойного и многозначного явления, проникшего в различные области современной культуры. Отличительные черты практики handmade, с одной стороны, дистанцируют ее от различных видов ручной работы, с другой — становятся основанием для формирования досугового проекта, а также целой индустрии, которая его поддерживает. Таким образом, handmade закрепляется в культуре как оформленный проект, имеющий культурное, экономическое и социальное значение.

При этом интересна и другая, менее формализованная сторона handmade, определяющая его как особую практику взаимодействия с миром вещей или даже тактику самореализации человека в круге повседневности. Handmade становится для индивида способом приручения и персонификации окружающего предметного мира, что является особой ценностью в культуре серийного производства — культуре, в которой нет недостатка в вещах, но возникает острая потребность в уникальности и единичности. Рассмотрение handmade с этой точки зрения выявляет своеобразие мира повседневности современного человека и его позицию в этом мире. В деятельности handmade акцентируются моменты, значимые для порядка построения границ и репрезентации Самости в современной культуре, где сосуществуют традиции и новации.

Список источников

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М. : Рудомино, 1995. — 174 с.
2. Вынужденные вещи : (105 штуквин с голосами их создателей из коллекции Владимира Архипова) / авт. проекта и сост. В. Архипов ; пер. М. Беннеттс. — М. : Типолигон, 2003. — 120 с.
3. Сулова Е.Э. Досуговые практики в пространстве повседневности / Е.Э. Сулова, Н.В. Бутонова // Вестник СПбГУ. Серия 6. — 2014. — Вып. 2. — С. 53—60.
4. Сулова Е.Э. «Идентификационные композиции» современной социокультурной реальности [Электронный ресурс] / Е.Э. Сулова, М.А. Васильева // Культура культуры. — 2014. — Вып. 4. — URL: <http://cult-cult.ru/identification-compositions-of-the-contemporary-socio-cultural-reality/> (дата обращения: 21.03.15).
5. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. — М. : Республика, 1993. — 452 с.
6. Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения / М. Хоркхаймер, Т.В. Адорно. — М. ; СПб. : Медиум : Ювента, 1997. — 312 с.

УДК 78(47+57)
ББК 85.313(2)

ЮДИНА В.И.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Предлагается способ решения такой культурологической проблемы, как систематизация музыкальной культуры российской провинции. Выделяются несколько исследовательских областей: практическая — музыкальная жизнь российской провинции, текстологическая — музыкальное наследие российской провинции, символическая — музыкальная мифопоэтика провинции, а также проблема семантизации провинции в сознании русских композиторов.

Ключевые слова: музыкальная культура, культурологический дискурс, российская провинция, звуковой ландшафт, музыкальная мифопоэтика провинции, семантизация, свертхтекст.

Проблематика русской провинции за последнее десятилетие получила многостороннее осмысление — историческое, социальное, культурологическое. Это объясняется актуализацией того смыслового потенциала, который традиционно закрепился за провинцией как «формой национальной культуры» (Л.Н. Толстой) или «индикатором» ее уровня (Д.С. Лихачев), а сегодня рассматривается как основа возрождения и развития русской культуры и России в целом.

Музыкальная культура российской провинции относится к числу мало разработанных на сегодняшний день проблем отечественного музыкознания. Среди работ, посвященных этой проблеме, можно отметить: [5—7; 16]. Традиционно история русской музыки писалась как история музыкальной культуры столиц. Современный опыт музыкальной жизни российской провинции находится в противоречии как с традиционным музыкознанием (историей музыки), которое в единичных случаях прибегало к констатации отдельных фактов провинциального музыкального быта, так и с современной культурологией, весьма активно разрабатывающей провинциальную проблематику, но чаще всего не уделяющей достаточного внимания ее музыкальной составляющей.

Музыкальная культура российской провинции в зеркале культурологического дискурса охватывает совокупность аналитических проблем, которые можно сгруппировать по нескольким основным направлениям.

Музыкальная жизнь российской провинции представляет собой совокупность явлений и процессов, формирующих музыкальную среду как компонент провинциальной художественной культуры. Понятие музыкальной среды следует рассматривать как специализированную дефиницию современного культурологического концепта «культурная среда», охватывающего пространственно-географические, ценностно-аксиологические, историко-диахронические параметры организации различных культурных форм. Музыкальная среда российской провинции включает различные социокультурные институты, обеспечивающие создание и распространение музыки

и определяющие характер основных художественных предпочтений, ценностно-нормативных установок членов провинциального сообщества.

Эту среду создает субъект провинциальной музыкальной культуры, в качестве которого выступают коллективные и индивидуальные представители различных слоев провинциального общества, в различной степени проявляющие творческую активность по созданию, воспроизведению, трансляции, восприятию, сохранению музыкальных артефактов.

Это могут быть отдельные личности — композиторы, исполнители, музыкальные критики и исследователи, профессионалы, любители, полупрофессионалы — дилетанты, которые полностью или значительную часть жизни связали с российской глубинкой. Большинство таких представителей музыкальной культуры следует отнести к категории тех, кто определяет художественную повседневность провинции, сочетает творческие порывы (сочинительство) с каждодневным кропотливым трудом (педагогическим, издательским, организационно-деятельностным и др.). Если речь идет о провинциальном композиторе, то чаще всего это творец так называемого «второго плана», «второго круга», имя которого значимо именно для данного провинциального сообщества, причем на ограниченном отрезке времени.

Показательна, например, личность В.Ф. Генделя: австрийский музыкант, получивший профессиональное образование в Вене, в 1850-х гг. обосновавшийся в России, многое сделал для развития музыкальной культуры Орловской губернии. Его музыкальный магазин, находившийся на главной улице города (Болховской, ныне Ленина), стал своеобразным центром концертной жизни Орла второй половины XIX века. В 1861 г. В.Ф. Гендель участвовал в организации местного Филармонического общества, а в 1877 г. стал директором открывшегося Орловского отделения Русского музыкального общества. Горожане, хорошо знавшие Генделя, были уверены, что именно он послужил прототипом Лемма в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» — персонажа, олицетворяющего

образ провинциального музыканта XIX века. Не лишенный композиторского дара, он вызывал уважение современников своим творчеством, а для потомков в большей степени ценен своей подвижнической деятельностью, организационно-практическим вкладом в развитие музыкальной культуры края.

Обычно творческая судьба многих провинциальных музыкантов была созвучна судьбам многочисленных провинциальных литераторов, о которых О.Г. Ласунский написал: «Провинциальные поэты, прозаики, драматурги, публицисты были, как правило, “маленькими”. Понятно, что они чаще всего и попадают в разряд забытых и полужабытых» [8].

В качестве субъекта провинциальной музыкальной культуры могут выступать и музыканты мирового уровня, в силу сложившихся жизненных обстоятельств оказавшиеся в провинции и уже по причине своей неординарности повлиявшие на провинциальную культуру. Это влияние можно рассматривать ретроспективно, то есть с точки зрения осмысления роли провинции в формировании самого музыканта, или по фактическому вкладу в современную ему музыкальную жизнь провинции, а также в перспективе осознания роли данного деятеля в региональной, отечественной и мировой культуре. Например, Орловский край был для братьев Василия и Виктора Калинниковых и средой формирования музыкальных интересов в детстве и юности, и сферой приложения творческих сил в зрелые годы. Сегодня региональная музыкальная культура развивается под лозунгом активной пропаганды творческого наследия музыкантов. В 1980-х гг. именно орловские музыканты Э.Б. Киреева и О.Д. Коваленко предприняли попытки розыска в московских архивах церковных хоров В. Калиникова и их введения в концертную практику местных музыкальных коллективов. Централизованное издание, предпринятое по инициативе Государственного института искусствознания, было осуществлено позднее.

Наряду с известными и малоизвестными деятелями культуры, развитие музыкальной среды российской провинции определяется и вкладом ее коллективного субъекта. Массовые слои провинциального общества всегда способствовали созданию, сохранению и развитию провинциальной культуры. Сюда относится безымянный автор музыкального фольклора — коллективный «этнофор» (И.И. Земцовский), творец и ретранслятор народной музыкальной традиции в многообразии ее региональных вариантов. Это также и массовый слушатель — адресат и восприимчивый разнообразных публичных общедоступных музыкально-исполнительских форм (концертных, театральных).

Векторы развития музыкальной культуры российской провинции определяются вкусами, потребностями субъекта провинциальной культуры и проявляются в трех основных формах:

- активно-деятельностная форма — практическое музицирование, свойственное различным подсистемам

провинциальной музыкальной культуры — от народного вокального и инструментального исполнительства до высокохудожественной профессиональной концертной практики музыкантов (солистов и коллективов) столичного и мирового уровня на провинциальной сцене, включая разнообразные формы любительского музицирования, а также различные виды музыкального театра, связанные с провинцией: крепостной усадебный театр, полупрофессиональный любительский, профессиональные региональные и гастролирующие труппы, театральная антреприза. Сюда же следует отнести и своеобразные «ландшафтные» формы музыкального быта (музицирование на открытом воздухе);

- воспринимающая форма — слушательская деятельность, охватывающая широкие слои провинциального общества, от уездного крестьянства до губернской аристократии, включая их современные социальные аналоги. Связана с ценностно-вкусовыми установками субъекта провинциальной музыкальной культуры, которые во многом определяют внутреннее содержание музыкальной практики, характер распространения определенных музыкальных жанров и форм (театральных, камерных, филармонических) в условиях российской провинции в целом или ее конкретных регионов в частности;
- творческая форма — безымянный фольклор сельского и городского населения, композиторское творчество музыкантов-дилетантов и профессионалов, чьи достижения имели по преимуществу местный, локально-региональный социокультурный резонанс. Сюда же следует отнести и музыкально-публицистическую и музыкально-критическую деятельность субъекта провинциальной культуры, запечатленную на страницах местных и столичных периодических изданий в виде рецензий, аннотаций, откликов на текущие события музыкальной жизни данного территориального локуса и музыкально-исторических эссе, касающихся отдельных сторон или целостного анализа музыкальной истории данного региона, а также отдельные музыкально-теоретические исследования. Авторами данных работ выступают деятели провинциальной культуры — музыканты (композиторы, исполнители), журналисты, литераторы, публицисты, фольклористы, просвещенные меломаны, а также представители столичной культуры, в силу различных обстоятельств оказавшиеся в «эпицентре» провинциальной музыкальной жизни, заинтересовавшиеся ею и посчитавшие необходимым на нее откликнуться.

В целом, музыкальная жизнь российской провинции — это разнообразный музыкальный быт, который Б.В. Асафьев (И. Глебов) определял как «конкретное проявление музыки, видимое и слышимое проявление музыкального, то есть организованного и оформленного звучания. Это — вся область воспроизведения музыки и все то, что делает ее существующей, воспринимаемой.

Значит: и домашнее музицирование, и общественный концерт, и музыкальная школа, и нотное издательство. <...> некая актуально-посредствующая среда, в которой и через которую проявляется музыка» [4].

Музыкальное наследие российской провинции — аудиофонд, охватывающий артефакты, результаты и «продукты» музыкально-художественной деятельности субъекта провинциальной культуры. Особую группу составляют сочинения, созданные под знаком провинции, связанные с провинцией авторством или определенной знаковой принадлежностью. Авторство может иметь как коллективно-безымянный (традиционная музыкальная культура — народно-песенная и церковно-певческая), так и персональный, собственно композиторский характер. В последнем случае автором является провинциал — композитор-профессионал или любитель, чье творчество имеет преимущественно местный социокультурный резонанс, в отдельных случаях выходя за пределы данного локуса в столичное или соседнее региональное пространство. Сюда же следует отнести и творчество композиторов признанно общероссийского и мирового уровня, те принадлежащие им произведения, которые носят «отпечаток» провинции как определенной геокультурной сферы, отличающейся от «мировой» или «столичной».

В науке существует понятие «провинциальная литература» (или аналогичные «областная литература», «местная литература»), трактуемое как творчество писателей — провинциалов, а также литература, созданная под знаком определенного места — провинции (Е.Н. Эртнер, В.Г. Шукин, Н.В. Серебренников). Учитывая недостаточную разработанность данного определения, отметим также и неустойчивость его критериев. С одной стороны, к провинциальной литературе можно отнести широкий круг произведений, в том числе и провинциальную беллетристику, и поэтические «экзерсисы» скупающих графоманов, чьи имена знают редкие филологи — архивисты. С другой стороны, к провинциальной литературе следует отнести романы и повести В.И. Белова, В.Г. Распутина, других представителей советской «деревенской прозы». Но это также и произведения И.С. Тургенева — хотя они и сочинялись в Париже, но в них налицо не просто приметы провинциального быта и бытия, но поэтически одухотворенного провинциального менталитета (известно, что писатель едва ли не каждое лето проводил в родной усадьбе Спасское-Лутовиново).

Транслируя определение в «музыкальную плоскость», следует под провинциальной музыкой понимать коллективное и индивидуальное композиторское творчество, своим происхождением или доминантными свойствами (историей, глубинными связями) обязанное российской глубинке. Следует, однако, учитывать условность данного понятия как такового, поскольку критерий связи музыки с конкретным провинциальным локусом может иметь весьма неопределенный, широко трактуемый характер — от народно-песенного мотива, принад-

лежащего данной местности (песня лужского извозчика в «Иване Сусанине» М.И. Глинки), до образа — эйдоса определенного провинциального места (города, села), представленного в структуре композиторского мышления и воплощенного в его музыке (ялтинские впечатления как образно-стилевая основа картин южной природы в симфонической картине «Кедр и пальма» В.С. Калининкова).

Знаком «провинциальной принадлежности» в музыке является топонимика, обозначенная в названии произведения, заявленная в его литературном тексте принадлежность к определенному месту (отличному от столиц), соответствующие указания самих авторов, отмеченные в тексте (например в виде посвящения) и в других источниках (личной, мемуарной литературе, статьях, материалах фольклорной паспортизации). Подобно тому, как местная тема в русской литературе выступает отражением жизни данного города или края, она становится знаком принадлежности к провинциальной культуре в ее конкретном значении, выступает в роли провинциального текста как текста локально значимого («Курские песни» Г.В. Свиридова, «Ночь в Гурзуфе» С.Х. Векслера, «Воспоминание о Ялте» А. Асланова, «Орловский городской сад» П.С. Финкельштейна, «Орловский сувенир» Е.П. Дербенко).

Музыкальная мифопоэтика провинции — аудиальные формы презентации провинции, которые связаны с понятием «звукового ландшафта» как составного компонента широко разработанной категории «культурный ландшафт» [2]. Здесь следует выделить две взаимосвязанные стороны: звукомusикальный семиозис провинциального пространства и семиотизацию провинциальной среды в музыкальной культуре.

Звукомusикальный семиозис провинциального пространства определяется тем, что звучание как одно из фундаментальных свойств окружающего мира обладает способностью создавать целостное представление о культурном ландшафте. Целостная акустическая среда, представляющая собой совокупность звуковых реалий, сопровождающих повседневную жизнедеятельность человека, определенным образом характеризует тот или иной тип культурной территории. Каждый культурный ландшафт обладает своим звуковым эквивалентом. Давно замечено, что разные ландшафтные зоны Земли порождают различные типы звукомusикальной выразительности. Возникают разнообразные «звукоэкологические ниши» (термин Дж.К. Михайлова): многообразие звукоподражаний — в лесу, тончайшие обертоновые нюансы — в степи и пустыне, полифоничность — в горных массивах. Е.Э. Линева описала удивительный эффект от разновременного исполнения одного и того же музыкального текста разными группами певцов, находящихся на различных участках горной местности: «Запев подхватывают другие голоса, звонкие, чистые, бесконечной силы и энергии. Сила эта граничит с криком, грудным, глубоким, полным чувства. Но горы и даль смягчают резкость звука. <...> Несколько групп поют в одно время, в разных местах, на расстоянии многих сажен друг от друга. Общее впечатле-

ние получается удивительное. Это не хаос звуков, <...> а какая-то фантастическая гармония природы» [9].

Музыка — составная часть звукового ландшафта, обладающего этническими параметрами, локально-историческими характеристиками, музыкально-лингвистическими, физиологическими способами звукоизвлечения, спецификой голосовых регистров и приемов пения. Известно, например, что «гукания» в календарных песнях средней полосы России были порождены традицией исполнения на открытом воздухе с возможно большим ареалом обращения к природным силам, особой манерой громкого пения форсированным «открытым звуком».

Русский музыкальный фольклор в многообразии его регионально-локальных разновидностей ярко демонстрирует зависимость музыкальных компонентов от природных факторов. «Сильное эмоциональное воздействие на народных певцов оказывает окружающая природа. Песни жителей степей, по-видимому, должны отличаться от песен, звучащих в лесной полосе; народное искусство суровых северных районов не может быть абсолютно тождественным фольклору, бытующему в местностях с солнечным теплым климатом. Особенности окружающего певцов пространства безусловно влияют на характер пения: в горах голос звучит иначе, чем в степи, а в лесу не так, как в открытом поле. <...> По-видимому, в различиях условий исполнения заключается одна из причин, почему южные песни звучат резко и открыто, а северные — более мягко и строго» [14].

В целом, провинциальная среда как наиболее приближенная к природе может быть охарактеризована определенным кругом музыкальных образов, связанных с воспроизведением реальных природных звучаний, основанных на звукоподражании и звукоизобразительности. Соотношение столицы и провинции может быть дополнено контрастом звуковых ландшафтов: звуковая карта, обусловленная урбанизационно-индустриальным аудиофоном столиц (шумы производственные, бытовые, транспортные), ярко контрастирует с естественно-природным ландшафтом сельской местности и относительно урбанизированной аудиосредой провинциальных городов и поселков.

Мифопоэтизация провинции в музыкальной культуре базируется на текстологическом подходе к культурным феноменам, который исходит из культурологического понимания текста «как гибкой в своих границах, иерархизированной, но подвижно структурирующейся системы значащих элементов, охватывающей диапазон от единичного высказывания до многоэлементных и гетерогенных символических образований» [1].

Мифопоэтизация провинции определяется через наделение провинциального пространства смыслопорождающими свойствами — такими, как «обозримость и замкнутость культурного горизонта; близость культурных процессов к человеку, а человека к природе; включенность явлений культуры в повседневное бытие провинциального общества; неадекватность оценок; повышенная эмоциональность, яркость впечатлений; консерватизм

вкусов; резкий контраст психологических реакций» [11]. Среди них следует выделить те, которые позволяют исследовать семантику провинции в русской музыкальной культуре: укорененность в природе, приближенность к истокам (народным традициям, духовным основам), устойчивость традиций, неизменчивость жизненного уклада, несуетность, размеренность и замедленность ритма жизни, проявляющиеся как в самом искусстве (прежде всего традиционном — русском музыкальном фольклоре и церковно-певческом искусстве), так и в характере музыкальной практики (например, в «запаздывании» внедрения музыкальных новаций в музыкальный быт провинции и в специфике действия адаптационных механизмов).

Как результат переработки хронотопических свойств провинциального духовно-ментального пространства определяется мифопоэтическое значение таких категорий, как ширь, долгота, протяженность, неспешность, замедленность/медлительность. Семиотизация провинциального хронотопа проявляется в самой музыке, в мысли о музыке (высказывания музыкантов, критические статьи и публицистика, научный анализ). Музыкальными знаками провинции становятся музыкальные образы — символы, традиционно воспринимаемые в русском искусстве в контексте русского пространства как шири, дали, необъятности, глубины. Это образы дороги, реки, леса, степи и соответствующие им музыкально-психологические состояния, имеющие в музыке довольно длительную историю — от народной песенной лирики до сочинений П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова, В.Н. Салманова, В.А. Гаврилина, Е.П. Дербенко и других авторов.

В правомерности такого подхода убеждают «провинциологические» концепции в современном литературоведении, разрабатывающие теорию «сверхтекста» провинциальной литературы по отношению к локальным литературным текстам (В.Н. Топоров, Н.Е. Меднис). Так, Е.Н. Эртнер ввела понятие ипостаси провинции как «русской земли», становящейся объектом и субъектом переживания в фольклоре, древнерусской и классической русской литературе. На примере творчества П.Д. Боборыкина, Д.Н. Мамина-Сибиряка, Л.Н. Андреева, И.А. Бунина провинция рассматривается как конститутивный поэтический образ, определяющий ее эстетическую природу, функциональность, особенности национального художественного мышления [15].

Трактовка провинции как «русской земли» представляется правомерным мифопоэтическим образом и в русской музыкальной культуре. Абстрактный характер художественной образности в музыке дает широкий простор толкования символики провинции от расширительного понятия «русской земли» до его конкретных образно-звуковых воплощений (дорога, река, лес, степь в изобразительном и выразительном воплощении). Этот ряд может быть пополнен из системы литературных «провинциалистско-окраинных» концептов, разработанных в современном литературоведении в сравнении со «столич-

ными» концептами. «Известно, что в числе непреходящих тем столичной литературы были: *Ад, Античность, Божественность, Война, Город, Дама, Дух, Катастрофа, Красота, Магия, Миф, Наслаждение, Порок, Плоть, Смерть, Эрос* и многие другие. Общему высокому уровню эстетизма как противоположные топосу столичности противопоставлялись темы: *Дом, Земля, Идиллия, Мать, Мир, Народ, Обычай, Очаг, Патриархальность, Покой, Природа, Родина, Труд, Фольклор* и другие» [3]. Заметим, что если ряд «столичных концептов» в данной исследовательской трактовке в большей степени имеет определенную хронологическую «приуроченность», будучи знаками столичности в литературе серебряного века, то «провинциальные концепты» имеют надвременной характер, выступают как «базисные» категории и могут быть с полным правом отнесены не только к литературе, но и к музыке.

Наряду с такого рода «интертекстуальными» знаками провинции в русской музыке, следует особо выделить «имманентно-музыкальную» символику провинции. Закрепленные всей историей русской музыки знаки — символы «русскости» как «русской земли» — это характерный для народных песен попевочно-интонационный склад (трихордовая основа, ладовые и метроритмические особенности), типичный фольклорный инструментарий, песнопения русской православной церкви со свойственной им стилевой основой (знаменный распев), колокольный звон. Вместе они образуют знаковую систему, каждый элемент которой может служить звуковым символом провинциального ландшафта, ее музыкальным воплощением.

Отдельного внимания заслуживает проблема семантизации провинции в творчестве выдающихся русских композиторов. Обычно провинция в их сознании и художественном воплощении получала конкретное выражение. Провинция как конкретный локус, «приют спокойствия, трудов и вдохновенья», территориальный ареал духовно-ментальной значимости в индивидуально-творческом измерении — отдельный ракурс музыкальной провинциологии. Подмосковные Майданово и Клин, Брилино под Винницей для П.И. Чайковского, тамбовская Ивановка для С.В. Рахманинова, орловский Воин для В.С. Калинникова, курская Обоянь для Г.В. Свиридова, Вологодчина для В.А. Гаврилина — своего рода «биографические места», своеобразные музыкальные «урочища», где композитор «живет, творит и обретает вечный покой; место, где поэзия и действительность (“правда”) вступают в разнородные, иногда фантастические синтезы, когда различие “поэтического” и “реального” становится почти невозможным» [12].

Провинция в каждом своем конкретном проявлении — это порождающая творческая среда, особая область идей, настроений, система творческих координат, задающая идейно-содержательную, ценностно-аксиологическую ориентацию творчеству мастера. Неслучайно И.С. Тургенев заметил: «...пишется хорошо, только живя в русской деревне. Там и воздух-то как будто “полон мыс-

лей”! ... Мысли напрашиваются сами» [13, курсив писателя]. Одна из причин этого — сама среда среднерусской провинции, обладающая особыми качествами: живым дыханием природы, специфическими представлениями о пространстве, времени, духовности, особыми потребностями в равновесии с окружающим культурным пространством.

Здесь устанавливались ментальные связи творческой личности с провинцией как особым локально-национальным миром, который для музыканта приобретал знаковые черты — мира не только реального, но также и символического, в котором он черпал вдохновение даже тогда, когда был вдали от него. Так, находясь в эмиграции, С.В. Рахманинов всегда мысленно ощущал неразрывную связь со своей тамбовской усадьбой Ивановка: «Туда я всегда стремился или на отдых и полный покой, или, наоборот, на усиленную работу, которой окружающий покой благоприятствует. <...> Положа руку на сердце, должен сказать, что и доньше туда стремлюсь» [10]. В лучших традициях дворянской усадьбы Ивановка олицетворяла для композитора образ Дома как пространства «самостоянья человека» (Ю.М. Лотман), реализации его жизненных планов, приложения всей жизненной энергии, являясь одновременно и «музыкасферой» (по аналогии с понятием В.Н. Топорова «поэтосфера») — местом радостей и тревог, сомнений и озарений, где художник живет и творит, преломляя реальное личное и историческое — в художественное.

В целом музыкальная культура российской провинции в контексте культурологического дискурса предстает как системный объект, рассматриваемый в совокупности различных аспектов — практических (музыкальная жизнь), текстологических (музыкальные произведения), семиотических (знаково-смысловых), конкретных (регионально-локальных), идеальных (конструирование «идеального типа» провинциальной музыкальной культуры).

Сосредотачивая свое внимание на музыкальной культуре русской провинции, автор данной статьи исходит из осознания тех огромных духовно-ценностных ресурсов, которые открываются в процессе исследования исторического прошлого этого весомого пласта отечественной культуры. Его изучение способствует формированию более полной картины культурной жизни России во всем ее многообразии, помогает понять всю ценность социокультурной жизни провинции как единого организма. Изучение музыкальной жизни российской провинции способно внести свой вклад в решение целого ряда вопросов: о роли провинции в сохранении культурных ценностей; о региональных традициях российской культуры; о взаимодействии провинциальной и столичной культур; о самобытности российских городов и сел, обладающих собственным целостным историко-культурным опытом. Не менее значимым представляется изучение процессов становления и развития самых разных сторон провинциальной музыкальной среды для понимания культур-

но-исторических процессов развития русской музыки и музыкального искусства в целом.

Важность изучения данной темы определяется ее значимостью для профессионального музыкального сообщества современной российской провинции — композиторов, исполнителей, музыковедов и музыкальных критиков, преподавателей музыкальных учебных заведений, тех, кто определяет культурную политику в центре и на местах: для них важно понимание не только современных тенденций развития культуры, но и их предпосылок, формирующих прогностические модели культуротворческих процессов в целом в стране и в каждом отдельном регионе.

Список источников

1. Абашеев В.В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. — С. 7.
2. Андреева Е.Д. Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема // Экология культуры. Альманах Института наследия «Территория». — М. : Рос. НИИ культур. и природ. наследия, 2000. — С. 76—85.
3. Варданян О.А. Российская окраина, провинциализм и серебряный век // Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира : мат. Всерос. науч. конф. — Ульяновск : УлГТУ, 2003. — С. 56.
4. Глебов И. История музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. — Пг. : Рос. институт истории искусств, 1924. — С. 79.
5. История русской музыки : в 10 т. / под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. — М., 2004. — Т. 10Б: 1890—1917. — 1072 с.
6. Козловская И.П. Музыкальная жизнь Уральской провинции конца XIX — начала XX в. (на примере Пермского края) : дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2008. — 248 с.
7. Курленя К.М. Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х — начала 90-х гг. XX столетия : монография. — Новосибирск, 2005. — 420 с.
8. Ласунский О.Г. Литературно-общественное движение в русской провинции (Воронежский край в «эпоху Чернышевского»). — Воронеж : Изд-во Ворон. ун-та, 1985. — С. 24.
9. Линева Е.Э. Опыт записи фонографом украинских народных песен. — Киев : Музична Украина, 1991. — С. 25.
10. Нащокина М.В. Русская усадьба серебряного века. — М. : Улей, 2007. — С. 118—119.
11. Отставнова И.В. Пространство российской провинции: «Жизнесмыслы» : автореф. ... канд. культурологии. — Саранск : Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2006. — 12 с.
12. Топоров В.Н. Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. — М. : Наука, 1991. — С. 201.
13. Тургенев И.С. Полное соб. соч. и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. — М. ; Л. : Наука, 1967. — Т. 12. — Кн. 2. — С. 186.
14. Щуров В.М. Стилистические основы русской народной музыки. — М. : Моск. гос. консерватория, 1998. — С. 85.
15. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX — начала XX в. : монография. — Тюмень : Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005. — 448 с.
16. Юдина В.И. Музыкальная провинциология. Теория. История. Практика : монография. — Орел, 2011. — 242 с.



Колин К.К., Урсул А.Д. **Информация и культура. Введение в информационную культурологию** / К.К. Колин, А.Д. Урсул. — М. : Изд-во «Стратегические приоритеты», 2015. — 300 с. — ISBN 978-5-7151-0417-5.

В книге рассматривается взаимосвязь информации и культуры. При этом особое внимание уделяется информационному аспекту развития культуры как внегенетическому информационному процессу, характеризующему социальную ступень эволюции. Анализируется информационный критерий развития в природе и обществе и возможности его применения к эволюционным процессам в сфере культуры. Обсуждается проблема глобального измерения распространения информационных процессов и глобализации культуры. Анализируется проблема поиска единиц культурной информации и состояние исследований в этой области. Сформулированы определения понятий информационной и электронной культуры.

Рассмотрены структура и содержание предметной области информационной культурологии как науки, ее современное состояние, актуальные проблемы и перспективы развития.

Книга предназначена для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных вузов. Она может оказаться полезной также и для других категорий читателей, которых интересует современное состояние и перспективы развития науки и культуры.

УДК 304.4(470+571)(062)
ББК 71.41(2Рос)л0

ШЛЫКОВА О.В.

КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ РЕГИОНОВ РОССИИ: МЕХАНИЗМЫ ПАРТНЕРСТВА ВЛАСТИ, ОБЩЕСТВА И БИЗНЕСА

Рассматриваются актуальные вопросы взаимодействия государства, власти и бизнеса по реализации Основ и Стратегии государственной культурной политики.

В центре внимания — анализ выступлений экспертов и специалистов на II Культурном форуме регионов России, который состоялся в Москве и Якутске 25 сентября 2015 г. при участии Совета общественных палат субъектов Российской Федерации, Министерства Российской Федерации по развитию Дальнего Востока, Министерства культуры Российской Федерации, Федерального агентства по делам национальностей, Правительства и Общественной палаты Республики Саха (Якутия), ведущих экспертов в области культуры, руководителей сфер образования, молодежной, национальной, информационной политики, специалистов социального предпринимательства, представителей вузовской общественности и др.

Ключевые слова: единая государственная культурная политика, механизмы межкультурного взаимодействия, социальное предпринимательство, формула партнерства триады: гражданское общество — государство — бизнес.

Одновременно на двух площадках — в Якутске и Москве — 25 сентября 2015 г. прошел II Культурный форум регионов России «**Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса**».

Форум был организован при участии Совета общественных палат субъектов Российской Федерации, Министерства Российской Федерации по развитию Дальнего Востока, Министерства культуры Российской Федерации,



В ПРОСТРАНСТВЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Федерального агентства по делам национальностей, Правительства и Общественной палаты Республики Саха (Якутия), Министерства культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) и нацелен на развитие диалога между представителями разных культур и конфессий, консолидацию власти, бизнеса и гражданского общества по реализации инновационных стратегий современной культурной политики и укреплению российской государственности.

В «Основах государственной культурной политики», подписанной Президентом Российской Федерации В.В. Путиным 24 декабря 2014 г., сказано: «Государство впервые возводит культуру в ранг национальных приоритетов и признает ее важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России» [12].

По мнению ряда аналитиков, одним из главных факторов, препятствующих модернизации страны, является кризис доверия к институтам власти. Для активизации социально-экономических реформ и устойчивого развития общества требуется «перезагрузка» институтов доверия, что возможно только на основе многостороннего диалога, новой культуры управления, единой государственной культурной политики, опирающейся не на силу государственного принуждения, а на интеграцию интересов различных слоев и групп, равноправное взаимодействие социальных акторов, представляющих государство, бизнес и гражданское общество.

Только опора на многосторонний диалог и партнерские отношения поможет снять противоречия, как институционального, так и личностного планов, реально приумножить социальный капитал общества, существенным образом повлиять на социальное и экономическое благополучие, всеобщий миропорядок. В этом процессе культура выступает ключевым фактором, той «мягкой силой», способной преобразовать не отдельную область государственного регулирования, а всю сложную, многоуровневую систему социального управления, обеспечить опережающий рост социального и человеческого капитала. Большую роль в культурной модернизации приобретает принцип гражданского участия, который предполагает вовлечение, прежде всего, негосударственных субъектов в управление государственными делами.

Особенностью II Культурного форума регионов стала расстановка «акцентов» в формуле партнерства



КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ
РЕГИОНОВ РОССИИ
ЯКУТСК - МОСКВА 2015

триады: гражданское общество — государство — бизнес. В нем ярко проявилась межведомственная и межотраслевая содержательная направленность, с одной стороны, с другой, — современный онлайн-формат, соединивший участников столичной площадки и территории опережающего социально-экономического развития — Якутии.

Проведение масштабного форума параллельно в Якутске и Москве с участием представителей 60 регионов России свидетельствует о том, что отношение к культуре постепенно меняется. Она становится стратегическим ресурсом консолидации общества, власти и бизнеса, возрождения и укрепления гражданских инициатив, основой устойчивого развития государства.

На площадке культурного форума регионов в г. Якутске было зарегистрировано 499 участников и 246 — в Москве. Среди участников форума — представители министерств различных ведомств федерального и региональных уровней, эксперты, руководители управлений культуры и образования, исследовательских институтов культуры, вузов, общественных движений, благотворительных фондов, крупного бизнеса, реализующего социальные программы в сфере культуры. Форум привлек большой интерес средств массовой информации, по его итогам опубликованы многочисленные информационные обзоры и научные статьи [1; 13], материалы выступлений и стендовых докладов опубликованы в сборнике [5].

Отмечая разностатусность субъектов РФ, неравномерность развития инфраструктуры, диспропорции в распределении бюджета на культуру и т. п. в отдельных регионах, порождающие порой деструктивные процессы («культурное капсулирование», «культурное угасание»), эксперты отметили здоровую тенденцию к объединению совместных усилий по реализации единой государственной культурной политики и отстаиванию своей культурной идентичности, что позволяет стране и ее регионам фор-

«...Общность российской культуры является фундаментом нашего многонационального общества. Каждый народ при этом сохраняет свою культурную самобытность, будучи частью России.»

В.В. Аристархов,
первый заместитель министра культуры Российской Федерации

мировать уникальные бренды, осуществлять воспроизводство культурных ценностей.

Благодаря этому культура и обретает смысл. Как отметил первый заместитель министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархов, «...общность российской культуры является фундаментом нашего многонационального общества. Каждый народ при этом сохраняет свою культурную самобытность, будучи частью России» [11].

В этом плане Республика Саха (Якутия) примечательна тем, что выступает территорией диалога и инициатив, активно реализуя утвержденную Президентом РФ В.В. Пу-

тинского регионов обладает своим неповторимым колоритом. Различные культуры и этносы не противоречат, а дополняют друг друга, высвечивая — неповторимость духовной палитры.

«Безусловным преимуществом второго по счету Культурного форума регионов России, — по мнению М.О. Богословской, члена Общественной палаты Российской Федерации и Республики Саха (Якутия), — стало участие в нем регионов в качестве полноправных площадок для дискуссий. Формат видеомоста пока непривычный, но очень эффективный, прежде всего потому, что позволил поистине объединить всю страну, наглядно увидеть то, о чем идет речь на круглых столах и семинарах. Тот факт, что первым таким регионом стала Якутия — предмет особой гордости для республики» [10].

В Якутске форум начался со священного национального обряда благословения Алгыс, которым принято у якутского народа встречать гостей.

Деловая программа форума в Москве и Якутске включала в себя пленарное заседание и более двадцати мероприятий. Только в Якутске состоялось три круглых стола: «Региональные аспекты социокультурного развития субъектов Российской Федерации: традиции, инновации, инвестиции», «Роль семейных традиций в реализации государственной культурной политики», «Гражданские инициативы и механизмы общественного участия в формировании единого культурно-образовательного пространства и патриотическом воспитании граждан», экспертная сессия «Управленческие кадры

для социокультурной сферы: региональный и муниципальный кадровый резерв» и два семинара-совещания: «Социокультурное и экономическое развитие коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока», «Духовно-нравственное воспитание детей и молодежи при реализации государственной культурной и демографической политики в регионах ДФО». Проведены презентация «Расширение доступа негосударственных организаций к оказанию услуг в сфере культуры для реализации задач государственной культурной политики» и дискуссия «Независимая оценка качества услуг в сфере культуры: проблемы и пути решения». В рамках образовательной программы организованы три мастер-класса, на которых были раскрыты конкретные механизмы партнерства общества, власти и бизнеса: «Новые формы благотворительности в сфере культуры», «Социальное предпринимательство в культуре: потенциал развития в регионах России», «Грантовая поддержка социокультурных программ и проектов».

Дискуссии в рамках якутской площадки развернулись вокруг проблем создания единого культурного пространства в стране при сохранении самобытности регионов, привлечения бизнеса в сферу культуры, определения механизмов



М.О. Богословская, член Общественной палаты Российской Федерации и Республики Саха (Якутия), И.П. Ефимов, начальник отдела мониторинга и прогноза трудовых ресурсов Департамента развития человеческого капитала, территориального и социально-экономического развития регионов Минвостокразвития России

тиным Стратегию развития Арктической зоны Российской Федерации и других документов, направленных на обеспечение национальной безопасности на период 2020 г., сохранение и развитие уникальной самобытной культуры коренных народов и языков арктических этносов. Как показал данный форум, Якутия постоянно и успешно совершенствует механизмы адаптации к экстремальным условиям, сохраняет плюрализм, свой неповторимый уклад жизни, основанный на бережном отношении к природе, создает неповторимую культуру, отличающуюся «мощным духом коллективизма крепко сплоченной общины» при внешней локальной замкнутости. Этому региону есть что показать и обсудить с другими субъектами Российской Федерации [см. 6, с. 114].

В своем приветственном слове министр Российской Федерации по развитию Дальнего Востока А.С. Галушка подчеркнул, что проведение Форума на одной из дальневосточных площадок в Якутске — «это признание его роли в общественной жизни, а также вклада в культурную сокровищницу российского государства» [4]. Дальневосточные регионы всегда отличались особым культурным многообразием, построенным на пестроте национального состава и особом восприятии мира. Каждый из девяти

межсекторального и межведомственного взаимодействия акторов гражданского общества и путей внедрения позитивных социокультурных практик на территории страны.

Культура в государственном управлении и планировании долгие годы шла позади экономики и промышленности, и теперь пришло время, когда вопросы культуры становятся вровень с вопросами государственной важности, вопросами большой политики. «Гармония в обществе, солидарность всех его институтов — вот, на мой взгляд, главная задача нашего форума... В нашем регионе ведется большая работа по поддержке культуры, культурная отрасль имеет очень разветвленную сеть и ее развитию уделяется большое внимание. Сегодня мы приступили к разработке концепции культурной политики Республики Саха (Якутия) до 2030 года, мы смотрим вперед, на перспективу. Убежден, что форум станет широкой площадкой для обсуждения тех проблем, которые имеются в области культуры, передовых тенденций в сфере культурной политики регионов, технологий государственно-частного партнерства в сфере культуры, а также ряда других важнейших межотраслевых тем, которые требуют внедрения», — отметил А.Ю. Соловьев, заместитель Председателя Правительства Республики Саха (Якутия) [3].

Проблемы преодоления неравномерности культурной среды, связанной с региональной дифференциацией и состоянием местного самоуправления, поднял в своем выступлении В.И. Тихонов, министр культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия). А.С. Миронов, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, акцентировал внимание на главном вопросе любой культурной политики, в том числе государственной, ее результативности. «Десятилетиями было принято считать, что социальную результативность культурной политики невозможно измерить или планировать. Культура воспринималась как некая черная дыра регионального бюджета, вытягивающая средства без предсказуемой отдачи. Эффективность культурной политики сейчас оценивается при помощи количественных индикаторов: учитывается число проведенных мероприятий, количество посещений, но при этом не изучает ценностное содержание, насколько эти мероприятия обеспечивают преемственность традиционных ценностей» — заключил директор Института наследия [9].

В работе секции «Роль семейных традиций в реализации Основ государственной культурной политики» (А.С. Владимиров, министр по делам молодежи и се-

мейной политики Республики Саха (Якутия), М.М. Прокопьева, руководитель регионального отделения Национального общественного Комитета «Российская семья») приняли участие 75 человек — представителей культуры, науки и образования, активистов молодежного и женского движения РС(Я), Центра студенческой семьи «Надежда» ПИ СВФУ имени М.К. Аммосова, магистрантов Программы «Семейное тьюторство», сотрудников Центра помощи семьям «Тэрчи», активистов якутского представительства НОК «Российская семья», представители ассоциации «Народной педагогики Якутии», и организации «Лига отцов РС(Я)» и другие. Здесь обсуждался широкий спектр вопросов, связанных с современным состоянием реализации государственной культурной политики и государственной семейной политики, потенциалом сферы культуры в сохранении и развитии традиционных семейных ценностей, возрождением традиций семейного воспитания, практикой гражданского участия и консолидации усилий власти и общества, механизмами поддержки доступа семей к культурным ценностям и услугам, расширением возможности участия женских и молодежных общественных объединений в республиканской политической жизни, разработкой и реализацией государственной социальной политики по формированию активной гражданской позиции.

Отмечая в целом повышение основных демографических показателей в Республике, уровня образованности, культуры и духовного развития, а также тенденции к снижению преступности и поддержке со стороны молодежи идеологии здорового образа жизни, вместе с тем, эксперты отметили ряд вопросов, требующих значительных усилий для совместной их реализации [7]:

- содействовать принятию Закона «Об ответственности родителей за содержание, воспитание, обучение, здоровье, защиту прав и законных интересов ребенка»;
- рассмотреть возможность принятия Федерального закона «О поддержке многодетных семей в Российской Федерации», регулярно проводить мониторинг исполнения нормативных правовых актов в сфере поддержки многодетных семей;
- увеличить материнский капитал для матерей районов крайнего Севера и Арктики;
- повысить культуру семейного воспитания и роль мужчины как главы семьи, консолидировать работу отцов (предложения внесены по инициативе очередного съезда «Совета отцов РС(Я)»);

«Убежден, что форум станет широкой площадкой для обсуждения тех проблем, которые имеются в области культуры, передовых тенденций в сфере культурной политики регионов, технологий государственно-частного партнерства в сфере культуры, а также ряда других важнейших межотраслевых тем, которые требуют внедрения.»

А.Ю. Соловьев,
заместитель Председателя Правительства Республики Саха (Якутия)



Презентация журнала «Культура и искусство АРКТИКИ»

- организовать широкую пропаганду позитивного опыта муниципальных образований, образовательных организаций, лучших семей по формированию положительного имиджа молодежи через организацию ток-шоу, телепортретов современников;

- активнее размещать в теле- и радиоэфире социальную рекламу по здоровому образу жизни, предотвращению и профилактике насилия в семье;

- организовать цикл радио- и телепередач по формированию мотивации к здоровому материнству, отцовству и престижу института семьи как общенациональной проблемы;

- активировать формирование механизма стабильного вовлечения молодежи, в том числе находящихся в трудной жизненной ситуации, в многообразную социальную деятельность;

- выработать стратегию участия в избирательных кампаниях в целях расширения представительства молодежи в структурах власти и др.

Меры для экономического и социокультурного развития коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока стали предметом особого обсуждения в рамках самостоятельной секции, модераторами которой выступили: Н.А. Троценко, начальник отдела по взаимодействию с диаспорами, землячествами и некоммерческими организациями Федерального агентства по делам национальностей, А.Е. Сергучев, председатель Государственного комитета Республики Саха (Якутия) по национальной политике, Е.Х. Голомарева, председатель постоянного комитета Государственного Собрания (Ил Тумэн) Республики Саха (Якутия) и член комитета по проблемам Арктики и коренных малочисленных народов Севера.

На секции также состоялась презентация первого выпуска журнала «Культура и искусство АРКТИКИ» Международного арктического центра культуры и искусства (МАЦКИ), учрежденного Главой Республики Е.А. Борисовым. По его мнению, МАЦКИ должен стать «...мобильным,

открытым научно-культурным-образовательным пространством, объединяющим усилия общества, бизнеса, государства и будет способствовать дальнейшему социально-экономическому развитию арктических территорий». [2, с. 1].

Раскрывая оптимальные формы участия социально-ориентированных некоммерческих организаций и бизнеса при реализации задач государственной культурной политики и возможности финансовой устойчивости бюджетных и небюджетных организаций, модераторы Ж.А. Котова, эксперт Фонда региональных социальных программ «Наше будущее» и Л.Г. Рагозина, начальник Управления социальных программ ПАО ГМК «Норильский никель» акцентировали внимание на необходимости создания центров инноваций по поддержке социальной сферы, целесообразности прове-

ведения конкурса среди бюджетных учреждений, которые внедряют платные услуги, и их представлении на следующем форуме лучших его результатов.

Зерно рационального подхода имели выступления о месте и роли культуры в обеспечении устойчивого развития регионов. Под руководством модераторов секции — М.О. Богословской, члена Общественной палаты Российской Федерации и Республики Саха (Якутия) и Н.И. Харлампьевой, советника Главы Республики Саха (Якутия) — на заседании были представлены оригинальные проекты. Среди них — библиотечный проект из Санкт-Петербурга, раскрывающий опыт успешного взаимодействия нескольких библиотек с единым читательским билетом и единой автоматизированной информационной системой, пример открытия музея народного писателя в селе Хакасии, где проживает только 100 человек, и многие другие.

Неподдельный интерес вызвал проект «Якутия — Крым — Севастополь: одна победа на всех!» жителя Якутии П.С. Наумова, который совершил пробег по городам-героям и городам воинской славы России из Якутии в Севастополь, будучи человеком с ограниченными возможностями, он расширил границы возможного, своей акцией объединив новый регион Российской Федерации со всей страной.

Участники форума предложили определить Республику Саха (Якутия) в качестве экспериментальной площадки для апробации нескольких инициатив в целях последующего внедрения в регионах Российской Федерации:

- 1) развитие информационных систем в сфере культуры, в том числе «Онлайн культура», республиканская версия которой успешно функционирует с 2014 г., отражая полную информацию обо всех проводимых культурных мероприятиях на территории Якутии, результаты мониторинга состояния отрасли и экспертной оценки;

- 2) проведение межрегионального конкурса популярной музыки Дальневосточного и Сибирского Федеральных округов «Голос Сибири»;

3) развитие Межрегионального информационного центра документального наследия народов Севера, Сибири и Дальнего Востока;

4) сохранение культуры, языков, народных промыслов и ремесел коренных малочисленных народов Севера.

Ряд предложений связан с созданием региональных центров поддержки гастрольной деятельности, региональных систем проката и показа фильмов на условиях государственно-частного партнерства, программы закрепления молодых работников культуры в сельской местности.

В рамках Культурного форума регионов России отмечено, что поиск решений для консолидации усилий гражданского общества, органов власти федерального, регионального, муниципального уровней по формированию национальной гражданской и этнокультурной идентичности, укреплению культурного диалога в субъектах Российской Федерации во многом зависит от разработки грамотно сбалансированной образовательной модели управленческого сектора культуры, от инструментов реализации Основ и Стратегии единой государственной культурной политики.

Поэтому в центре внимания экспертной сессии «Управленческие кадры для социокультурной сферы: региональный и муниципальный кадровый резерв» стали пути межсекторного и межведомственного взаимодействия федеральных и региональных вузов и ссузов культуры, концептуализация ориентиров дальнейшего развития гражданского общества, культуры и образования, региональная специфика подготовки управленческих кадров культуры, федеральная стратегия инвестирования в подготовку кадров культуры, кадровый аудит как путь к укреплению конкурентоспособности регионов, воспроизводство уникальных образовательных брендов и их влияние на качество культурной среды и качество жизни.

В своем обстоятельном докладе министр культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) В.И. Тихонов обозначил вопрос обеспечения кадрами как один из стратегически важных в развитии отрасли, подчеркнув востребованность Республики Саха (Якутия) в кадрах культуры и приоритеты подготовки специалистов для учреждений культуры на всех этапах профессионализации.

В Республике Саха (Якутия) в настоящее время — 1189 муниципальных учреждений культуры, из них культурно-досуговых — 536, библиотек — 485, музеев — 83, учреждений дополнительного предпрофессионального образования — 85. В них работают 8 103 человека (административно-управленческий персонал — 1 256 человек, вспомогательный персонал — 2 945 человек, т. е. 36,3%, и основной персонал — 3 902 специалиста, т. е. 48,1%). Анализ кадрового состава муниципальных учреждений, сделанный в докладе министра, высветил такую «острую» тему, как тенденция старения кадров в отрасли культуры, характерную и для других субъектов РФ. Только в учреждениях дополнительного предпрофессионального образования детей доля педагогов в



В.И. Тихонов,
министр культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия)

возрасте старше 50 лет составляет 58% по селу и 49% по городам. Данная ситуация характерна и для административно-управленческого состава в целом по культуре и искусству. 80% руководителей республиканских учреждений культуры старше 50 лет; низким является уровень притока молодых специалистов в сельские муниципальные учреждения культуры; доминирует практика приема на работу специалистов без профильного образования и квалификации.

Обозначив магистральные установки правительства по профессиональному росту управленческой культурной элиты Республики, в котором определяющими выступают: непрерывное самообразование и аттестация как один из рычагов управления кадрами, развитие профессиональных компетенций, организация различных форм партнерства, В.И. Тихонов особое внимание обратил на важность разрабатываемой в каждом муниципальном образовании Республики Саха (Якутия) целевой программы по развитию кадрового потенциала, формированию кадрового резерва. В докладе прозвучал тезис о необходимости перехода к новой стратегии развития культуры республики на основе всестороннего освоения «человеческого капитала» отрасли.

В качестве приоритетных задач региона министр культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) отметил необходимость:

1) развития системы индикаторов измерения культуры регионов на основе систематического мониторинга его потенциала и культурного капитала, прежде всего на селе;

2) разработки профессиональных стандартов для молодых специалистов на региональном и федеральном уровнях, в обсуждении которых должны участвовать институты гражданского общества;

3) сохранения ведомственной принадлежности образовательных учреждений сферы культуры и искусств, начиная с детских школ искусств до учреждений высшего профессионального образования, и осознания уникаль-

«Сегодняшнее мировое противостояние и вызов России — это не только вызов нашей политической линии, нашей экономике, нашей государственности. Это и вызов нашей культуре, нашей морали, нашим духовным ценностям, нашей русской цивилизации, если хотите. Это агрессия на наше социокультурное пространство. В этих реалиях и проходит этот форум.»

И.А. Соболев,
член Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации

рода опорного регионального образовательного холдинга в сфере культуры и искусства.

Это, по мнению экспертов, позволит повысить эффективность проектов по профессиональному развитию кадров в рамках реализации единой государственной культурной политики, объединив, с одной стороны, усилия разрозненных профильных учреждений и структур, а с другой, — обеспечив регулярный

ности национального художественного и культурологического образования, его всестороннюю поддержку;

4) создания при администрациях всех уровней общественных советов по культуре, социальному развитию, объединяющих представителей общественных организаций, религиозных объединений с целью координации и укрепления духовно-нравственной жизни в регионе.

Арктический вектор художественного образования обоснован ректором Арктического государственного института культуры и искусств С.С. Игнатьевой, которая высветила ключевые проблемы подготовки специалистов творческих направлений и профилей.

Учитывая, что функционирование новой образовательной модели во многом зависит от коммерциализации, инноватики, новых технологий, в докладе О.В. Шлыковой особое внимание уделено мегатрендам образования и компетенциям специалистов государственного муниципального управления сферы культуры (общекультурным, профессиональным, информационно-коммуникационным).

В докладах ректора Института управления при Президенте Республики Саха (Якутия) К.А. Борисова и профессорско-преподавательского состава данного вуза Г.Г. Архиповой, Д.Ю. Андреева, В.В. Кривошапкина затронуты вопросы стратегического лидерства в экономике знаний, приоритетные направления подготовки управленческих кадров в изменяющихся условиях рынка труда.

Практико-ориентированная составляющая в подготовке творческих специалистов и культурные потребности молодежи прозвучали в докладах и стендовых материалах А.А. Ермолаева, В.А. Лукиной, В.А. Тарасовой (Арктический государственный институт культуры и искусств) и др.

Представители сети образовательных учреждений Института управления при Президенте Республики Саха (Якутия), Арктического государственного института культуры и искусств совместно с ИГСУ Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ и др., выступающих стартовой площадкой по формированию человеческого капитала, кадрового управленческого резерва сферы культуры в целях устойчивого развития региона и всей страны, отметили важность создания в регионе на базе института культуры, своего

мониторинг и подготовку кадрового резерва всех уровней, от исполнительных органов власти до руководителей учреждений культуры отдаленных улусов региона.

Очевидна важность системной профессиональной переподготовки специалистов и экспертов, регулярное проведение тренингов для мотивированных управленцев, молодых специалистов отрасли, обмен опытом с представителями других этносов, наций и трансляция уникальных форм этнокультурного взаимодействия и просвещения.

Форум обозначил не только проблемы по выполнению программы, но и открыл перспективы, которые можно применить, и главное, «сверить часы для дальнейшей работы».

В ходе выступлений были высказаны конструктивные предложения и рекомендации:

1) о разработке долгосрочного стратегического Плана социокультурного развития регионов,

2) о выявлении социокультурной специфики развития регионов в целях выравнивания единого культурного пространства и обеспечения равного доступа граждан Российской Федерации к культурным ценностям,

3) о разработке нормативно-правовых документов по показателям эффективности деятельности учреждений культуры и искусства с учетом региональных особенностей.

Прозвучали конкретные предложения от участников секции «Духовно-нравственное воспитание детей и молодежи при реализации государственной культурной и демографической политики в регионах Дальнего Востока» (модераторы: И.П. Ефимов, начальник отдела Министерства Российской Федерации по развитию Дальнего Востока, Ф.В. Габышева, министр образования Республики Саха (Якутия)) [8]:

Министерству образования и науки РФ — включить в учебную программу средних общеобразовательных учреждений уроки семейных ценностей и национальной культуры.

Минкультуры России, высшим исполнительным органам власти субъектов Российской Федерации — рассмотреть возможность бесплатного посещения школьниками государственных и муниципальных музеев (на примере Хабаровского краевого музея имени Н.И. Гродекова).

Минстрою России и Минвостокразвития России — создать условия для доступного строительства частного жилья для многодетных и потенциально многодетных семей, проживающих в регионах Дальнего Востока.

Минвостокразвития России, высшим исполнительным органам власти субъектов Российской Федерации в Дальневосточном федеральном округе:

- создать условия для тиражирования в регионы Дальнего Востока якутского проекта по гражданско-патриотическому воспитанию «Будущий дипломат»;
- проработать вопрос статистического наблюдения качества жизни коренных народов Севера, как этого требует «Стратегия развития Арктики»;
- при предоставлении «семейных участков земли» в регионе учитывать интересы и законные права коренных народов Севера на территории, которые ими используются в настоящее время для оленеводческих пастбищ, и не могут быть впоследствии изъяты под другие нужды (аренду, строительство недвижимости и т. п.).

Были высказаны и такие оригинальные предложения, как поддержка бренда Чысхаана — якутского Деда Мороза, которого Аймиконцы хотят видеть всемирным хранителем Холода.

Основной массив предложений будет обобщен оргкомитетом и представлен отдельным документом с резолюциями по развитию межсекторного партнерства в сфере социокультурного развития в контексте Основ государственной культурной политики, для основательной проработки и их дальнейшей реализации.

Экспертные сессии форума очередной раз показали, что культурный потенциал Якутии неисчерпаем, а люди Земли Олонхо представляют собой настоящий алмазный фонд нашей многонациональной России.

«Проведение конференции в Москве и одновременно в одном из регионов страны является важным событием, которое не должно носить разовый характер. Уверен, что телемост между Якутском и Москвой станет деловой коммуникационной площадкой для обмена опытом, обсуждения актуальных проблем развития страны», — отметил в приветственном адресе министр культуры Российской Федерации В.Р. Мединский.

Результаты дискуссий форума зафиксированы в декларации и практических рекомендациях, направленных на расширение коммуникативного пространства между различными институтами гражданского общества, государственных и бизнес-структур, представителями различных культурных и религиозных традиций.

Проведение масштабного мероприятия подобного уровня подтверждает идеи о результативности и плодотворности совмещения усилий ученых и экспертов, общественных деятелей, представителей государственных и бизнес-структур, негосударственных организаций по формированию открытого пространства диалога, способного стать основой устойчивого развития страны.

Список источников

1. Астафьева О.Н Культурная политика регионов: гражданская солидарность в фокусе общественного внимания // Библиоковедение. — 2015. — №5. — С. 31—36.
2. Борисов Е.А. Слово главы Республики Саха (Якутия) // Культура и искусство Арктики. — 2015. — № 1 (июнь). — С. 1.
3. В Якутске открылся II Культурный форум регионов России [Электронный ресурс] // Якутское-Саха Информационное Агентство (ЯСИА). — 25.09.2015. — URL: http://ysia.ru/news/46899/v_yakutske_otkrilsya_ii_kul_turnij_forum_regionov_rossii_foto.html (дата обращения: 02.11.2015).
4. В Якутске прошел II Культурный форум регионов России [Электронный ресурс] // Министерство Российской Федерации по развитию Дальнего Востока : официальный сайт. Новости. — 28.09.2015. — URL: http://minvostokrazvitiya.ru/press-center/news_minvostok/?ELEMENT_ID=3657 (дата обращения: 02.11.2015).
5. Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса: Сборник материалов Культурного форума регионов России (Якутск — Москва, 25 сентября 2015 года) / сост., общ. ред. О.Н. Астафьевой, О.В. Коротеевой. — М. : ИП Лядов К.В., 2015. — 576 с.
6. Игнатьева С.С. Культурный ресурс Республики Саха как стратегия для устойчивого развития страны / С.С. Игнатьева, О.В. Шлыкова // Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса: сборник материалов Культурного форума регионов России (Якутск — Москва, 25 сентября 2015 года). — М. : ИП Лядов К.В., 2015. — С. 112—118.
7. Итоги Культурного форума регионов России: круглый стол «Роль семейных традиций в реализации государственной культурной политики» [Электронный ресурс] // Республика Саха (Якутия) : официальный информационный портал. — 26.09.2015. — URL: <http://www.sakha.gov.ru/node/272123> (дата обращения: 02.11.2015).
8. Культурный форум в цифрах и результатах [Электронный ресурс] // Республика Саха (Якутия) : официальный информационный портал. — 28.09.2015. — URL: <http://www.sakha.gov.ru/node/280155> (дата обращения: 02.11.2015).
9. «Нельзя загонять культуру в бесчисленные отчетности». В Якутске стартовал Культурный форум регионов России [Электронный ресурс] // Республика Саха (Якутия) : официальный информационный портал. — 25.09.2015. — URL: <http://www.sakha.gov.ru/node/268948> (дата обращения: 02.11.2015).
10. Первый блин не комом: В Якутске завершился Культурный форум регионов России [Электронный ресурс] // Монависта : Агентство конфликтных ситуаций. — 25.09.2015. — URL: <http://yakutsk.monavista.ru/news/904653/> (дата обращения: 02.11.2015).
11. Пост-релиз Культурного форума регионов России [Электронный ресурс] // Культурный форум регионов России 2015. — URL: <http://культфорум.рф/index.php/dlya-smi/70-post-reliz-kulturnogo-foruma-regionov-rossii> (дата обращения: 02.11.2015).
12. Утверждены Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс] // Официальный сайт Президента России. Новости. — 24.12.2014. — URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/47325> (дата обращения: 02.11.2015).
13. Шлыкова О.В. О самобытности, единении, смыслах // Государственная служба. — 2015. — №5. — С. 94—95.

УДК 75.052:726.52
ББК 85.147.170

ДАВИДОВА М.Г.

ПРОЕКТНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ РОСПИСИ ЧАСОВНИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА

Данная статья посвящена общим вопросам программы сюжетной росписи христианского содержания в сравнительно небольшом интерьере современной православной часовни. В статье рассмотрены неоклассические модели, не связанные с каноническим языком иконы, и предложены некоторые практические рекомендации для художников, занимающихся церковной монументальной живописью.

Ключевые слова: часовня СПбХПА им. А.Л. Штиглица, программа росписей, схема, раннехристианское искусство, современный неоклассицизм.

Проблема программы церковных росписей довольно широко освещена в специальной литературе, но авторы, как правило, касаются этого вопроса лишь опосредованно, в связи с описанием и интерпретацией конкретных памятников церковной живописи, и не предлагают точного определения программы росписей, подразумевая под этим словосочетанием разные понятия. Кроме этого, в научной литературе достаточно полно описаны собственно церкви, но не уделяется достаточного внимания проблеме программы малых церковных интерьеров — трапезной, часовни и т. д.

В настоящее время, когда восстанавливаются и создаются новые храмы, вопрос составления программы росписей становится не только актуальной, но неотъемлемой частью творческой работы художника, который не всегда владеет алгоритмом создания подобной программы. Причем неразработанность в научной литературе проблемы росписи малого богослужебного помещения не делает эту тему менее актуальной на практике, где вопрос росписи часовни поднимается гораздо чаще, чем вопрос полной росписи храма.

Главной целью статьи является раскрытие понятия *программы росписей храма* как теоретической проблемы. В числе поставленных задач необходимо выделить общее описание некоторых основных граней этого понятия и их происхождения, а также предложение некоторых практических рекомендаций при составлении программы росписи малого богослужебного помещения.

Новизна подхода в предлагаемом проекте росписи обусловлена тем, что здесь не используется традиционный язык древнерусской иконы, но предлагается мало применяемая на практике древняя классическая традиция раннехристианского искусства, которая, судя по сложившейся в России культурной ситуации, в полноте не может быть использована в проекте большого храма, но допустима для малых помещений при храме (трапезная, часовня, библиотека).

В первых работах о церковных росписях, изданных в России, вводится понятие единства законов построения

художественного ансамбля, опирающихся на указания Ерминий. Именно в данном контексте исследуют церковную живопись такие ученые, как Д.В. Айналов, Е.К. Редин, Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский, В.Т. Георгиевский и др. При этом, поскольку в Ерминиях можно найти несколько подходов к изложению традиционных правил, эти подходы оказываются *прообразами различных научных концепций*.

С одной стороны, текст Ерминий предполагает детальное описание изображений, находящихся в том или ином *архитектурном компартименте*, с другой стороны — *элементы толкования*. Чаще всего богословский комментарий Ерминий предполагает раскрытие догматов веры в связи с любыми изображениями, безотносительно к их конкретной иконографической специфике. Иногда сама иконография или поясняющая ее надпись содержит элементы экзегезы. «Посему мы изображаем Христа на иконе, как человека, ибо Он явился на земли и жил с человеками, соделавшись совершенным человеком, как и мы, кроме греха; изображаем и Безначального Отца, как Ветхого деньми, согласно с видением Даниила» [3, с. 232]. Важной частью объяснения смысла церковных изображений оказывается также соотнесение их символики с богослужебной топографией храма, которая имеет много общего со священной топографией Св. Земли. Данное уподобление, если и не является обязательной частью текста Ерминий, можно назвать общим местом различных богослужебных толкований. Восходя к писаниям Германа Константинопольского и некоторых других авторов, истолкование частей богослужения в связи с переживанием священной истории влияет и на сложение символической интерпретации архитектурного пространства церкви [10].

Итак, можно отметить, что в Ерминиях и средневековых сочинениях, посвященных символике храма, заложены три основных подхода к вопросу интерпретации храмовых изображений: *иконографический описательный подход*; *богословское толкование*, относящееся к конкретному образу, но вне его частных иконографических особенностей и, наконец, — понимание *значения образов в связи с символикой церковной архитектуры*. Последняя

концепция дает возможность воспринимать храмовые изображения как составляющую единого литургического организма церкви. Все три подхода используются в исследованиях русских ученых рубежа XIX—XX веков. Если в сочинениях Н.В. Покровского доминирует первый подход, приобретая элементы символической интерпретации, то Д.В. Айналов, Е.К. Редин и Н.П. Кондаков в некоторых случаях обращают внимание на возможность оценивать комплекс росписей в целом. Например, размышляя над *общими закономерностями* выбора сюжетных предпочтений в монументальной живописи XVI в., Н.П. Кондаков отмечает широкое распространение таких композиций, как «Торжество Православия», «Лоза истинная», «Акафист», «Вознесение Богоматери», т. е. тех сюжетов, которые, по мнению ученого, раньше были достоянием миниатюры и западноевропейской живописи [4, с. 55].

Д.В. Айналов и Е.К. Редин в книге о древних памятниках Киева не просто указывают на некоторые особенности сюжетного состава изображений для той или иной эпохи, но вводят важное понятие *схемы или системы росписей*. Анализируя порядок расположения композиций в Софии Киевской, исследователи отмечают, что та же система изображений присутствует в сицилийских мозаиках Палермо и Монреалья. Более того, в книге высказывается идея о том, что у данной схемы есть *единый интерпретационный мотив*: тема Домостроительства Божия, приводящего ко спасению [1, с. 11]. В.Т. Георгиевский, говоря о ферапонтовских фресках, сообщает некоторым изображениям общее значение, обусловленное символикой храма. «Вершины куполов, — пишет исследователь, — символизируют небо, поэтому здесь должен быть изображен Глава Церкви — Христос. Паруса выражают связь между землей и небом и заполнены образами Евангелистов, которые возвещали волю Божию во все концы Вселенной» [2, с. 84].

Подводя итог, можно сказать, что до возникновения термина «программа росписей храма» в отечественном искусствознании начала XX в. формируется ряд понятий, помогающих осмыслить монументальные церковные росписи в относительном единстве.

Наиболее последовательное использование термина *программа росписей* встречается в работах Отто Демуса, посвященных монументальной живописи Византии и Европы [5—8]. Автор употребляет несколько терминов, имеющих в каждом конкретном случае особое значение, но работающих, в том числе, и как синонимы. Самым общим по значению является термин *программа храмовой декорации*, которым обозначается *иконографический состав* изображений конкретного памятника (перечень композиций для той или иной части храма или совокупности всех частей), а также *традиционный алгоритм выбора и сочетаемости образов* в рамках одного архитектурного пространства (или его части) для разных памятников одного исторического периода. То есть данный термин одновременно обозначает правила, диктуемые канон, и конкретную реализацию этого канона в определенном ансамбле росписей. Более узкое понятие связывается с термином *схема*. Схемой чаще всего называется программа росписей в ее втором значении. Причем

имеется в виду традиционный алгоритм или даже некая формула, на основе которой формируется живописный ансамбль внутри одной пространственной ячейки храма. Можно говорить о схеме алтарных росписей, схеме росписей купола и т. д. Но если *программа росписей*, понимаемая как каноническая формула выбора и расположения сюжетов, предполагает ограничение во времени и может связываться с определенной эпохой, то *схемой* в некоторых случаях может быть назван тот канон выбора и расположения сюжетов, который пронизывает несколько исторических периодов, являясь универсалией.

Слово *система* зачастую выступает в трудах О. Демуса как синоним терминов *программа* и *схема*. *Системой* ученый называет как традицию росписи храма определенной эпохи, так и иконографический состав изображений конкретного памятника. Это же слово может обозначать схему построения малого ансамбля росписей в рамках большого. Например, выражение автора «классическая *система* храмовой декорации» обозначает традиционное решение византийского ансамбля росписей IX—XI вв.: в куполе три возможных *схемы* изображений — Вознесение, Христос Пантократор, Сочествование Св. Духа; в алтаре — образ сидящей Богоматери Панахранты или стоящей Одигитрии (Оранты Платитеры); в верхних регистрах стен — праздники (так называемый Додекаэртон, XI в.), ниже — образы святых (святители и мученики ближе к алтарю, преподобные — ближе ко входу) [5, р. 17—30].

Термин *система* может приобретать значение художественной или символической ритмики расположения сюжетов в пространстве церкви. Например, рассматривая программу изображений Палатинской капеллы в Палермо, О. Демус отмечает, что система мозаичного убранства построена по принципу симметрии. Причем симметрией обладают не столько пластические формы, сколько смысловые соответствия композиций [8, р. 37].

Вопрос художественного убранства современной часовни более тесно связан с понятием *схема*, чем *программа*, поскольку в сравнительно небольшом по объему помещении достаточно сложно соблюсти иерархическое соподчинение пространственных зон, всегда предполагаемое в интерьере храма и являющееся одним из важнейших признаков состоявшейся *программы* росписей как единой системы.

Рассмотрим в качестве примера возможную схему убранства часовни Св. Луки, находящуюся в здании Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии (СПбГХПА) им. А.Л. Штиглица в неоклассическом стиле, опирающемся на позднеантичную традицию [11].

В современном православном храме опыт раннехристианского и ранневизантийского искусства может быть востребован лишь косвенно: в декоративном убранстве интерьера могут быть применены как орнаментальные мотивы, так и некоторые символические изображения, например: Гроба Господня, Райского сада, Небесного Иерусалима.

Подобная архаическая стилистика уместна только для эксклюзивных интерьеров, таких как часовня Св. Луки,



Рис. 1.

Интерьер часовни Св. Луки СПбГХПА им. А.Л. Штигица

возникшая в помещении, изначально не предназначенном для церкви. Изысканная и вместе с тем простая орнаментальная композиция современной белофонной мозаики пола часовни, выполненной преподавателями и студентами академии и выдержанной в позднеантичном стиле, позволяет продолжить «позднеантичную» линию и в росписях.

Формы академической церкви-часовни напоминают интерьер древнейших сооружений подобного рода. В частности, небольшие кубиклы с нишей в торцевой



Рис. 2.

«Праведный Ной». Эскиз росписи потолка часовни

стене в подземных некрополях Рима известны как первые христианские храмы. Особенности интерьера часовни позволяют использовать для ее росписей элементы позднеантичной живописи, свойственные римским христианским памятникам первых веков новой эры. Для последних было

особенно характерно применение Третьего декоративного стиля в белофонной росписи. Третий декоративный стиль римской живописи отличается линейным изяществом: избегая сложных объемно-пространственных построений, отличающих Вторую и Четвертый стили, художники античности создавали изысканные орнаментальные композиции из гирлянд и беседок. Орнаменты могли дополняться картинами-эмблемами реалистического характера.

Часовня Св. Луки может быть разделена на несколько пространственных зон, каждая из которых предполагает особый подход к системе изображений. Алтарная зона росписи включает не только боковые стены алтаря и главный свод, но также три арочных поверхности предалтарного помещения. Предалтарная зона состоит из боковых компартиментов входов. Третья зона собственно церкви, вероятно, возникнет в процессе присоединения смежного помещения к храму. В настоящее время богослужбное пространство ограничивается зоной алтаря, которая является единственным помещением храма-часовни. Церковь не будет расписана методом сплошного заполнения, но избирательно. Предпочтение будет отдаваться верхним участкам интерьера, в частности аркам.

Алтарная зона, наиболее близкая по характеру архитектуры интерьера раннехристианским криптам, с точки зрения стилистики может быть ориентирована на позднеантичную традицию росписей римских катакомб или на образцы ранневизантийских изображений. В первом случае доминирует орнаментальное начало. Обилие пространственных пауз придаст росписи легкость. Светлый фон подчеркнет значимость сюжетных эмблем, которые могут быть выполнены в небольшом масштабе как драгоценные дополнения к легким орнаментальным мотивам.

Если алтарная роспись будет вдохновлена ранневизантийскими мозаиками, такими как мозаики Равенны, в ней будет больше фигуративных изображений. Оба подхода одинаково приемлемы. Они могут даже сосуществовать в рамках одной живописной работы.

Содержательно росписи алтаря должны передать остановку во времени, создавая атмосферу Райского сада или Небесного Иерусалима. За основу **росписи потолка** (рис. 2) взяты изображения катакомб Домитиллы III в., дополненные геральдическими композициями из других помещений римских катакомб. В центральном поле изображен Ной в ковчеге — символ Христа и Церкви. Его изображение может быть заменено образом Спаса или аллегорией Доброго Пастыря. В зените свода допустимо также изображение Креста или монограммы Спасителя — хризмы. Голуби по сторонам евхаристического сосуда с виноградной лозой обозначают души спасенных праведников в Раю. Графическая разметка свода может варьироваться, прежде всего по масштабу.

Боковые участки свода, примыкающие к стенам, остаются свободными или включают орнаменты из виноградной лозы. Угловые части могут быть украшены изображением сосудов с вином и корзин с хлебами, в соответствии с раннехристианской традицией. В качестве варианта допустимо ввести здесь же вместо виноградной

лозы, сосудов и корзин угловые аллегорические полуфигуры четырех райских рек (Гион, Фисон, Тигр и Евфрат).

Боковые стены алтаря, кроме орнаментальных мотивов могут включать сюжетные эмблемы: слева — Воскрешение Лазаря, справа — явление Христа Марии Магдалине (рис. 3). Главные сюжеты могут сопровождаться парами второстепенных клейм, символически указывающих на главные таинства Церкви: Крещение и Причащение. На левой стене рядом с «Воскрешением Лазаря» — «Изведение воды из скалы Моисеем» и «Ной в ковчеге» (символ Крещения). (При использовании этого сюжета в настенной росписи от него необходимо будет отказаться в живописи потолка, где в центре может быть представлен Христос в образе Доброго Пастыря или Спаса Эммануила.) На правой стене рядом с «Явлением Христа Марии Магдалине» — «Претворение воды в вино в Кане Галилейской» и «Преумножение хлебов» (символ евхаристии). Главные эмблемы боковых стен объединяет тема Воскресения Христова. Эта тема хорошо соответствует общей символике алтаря, употребляемому св. Отцами Голгофе и Гробу Господню. Св. Герман пишет: «святая трапеза означает место погребения, где положен был Христос; на этой же трапезе предлежит истинный и небесный хлеб, таинственная и бескровная жертва; живожертенная плоть и кровь Его предлагается верным в снедь и питие жизни вечной».

Арки предалтарного пространства предлагается заполнить орнаментом, вдохновленным мозаиками VI в. и состоящим из цветов, плодов, птиц. Орнаментальные «гирлянды» внутренней поверхности трех предалтарных арок, переходящих одна в другую по подобию лестницы, могут включать 12 медальонов с изображением апостолов Спасителя: по два с каждой стороны.

На ближайшей к престолу арке: Петр, Павел, Андрей и Иаков; на следующей: четыре евангелиста; далее: апостолы Варфоломей, Фома, Филипп и Симон Зилот. (В качестве аналога могут быть использованы мозаичные изображения Архиепископской капеллы в Равенне VI в.)

Рассмотрим примеры использования мотивов раннехристианского и ранневизантийского искусства в русской православной традиции. Большинство примеров связаны с церковным искусством второй половины XIX в. и применяются в памятниках неовизантийского стиля. Интересно, что подобные древние мотивы никогда не используются в чистом виде, но соединяются с системой традиционного академизма или стилем Васнецова. В храме Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, несмотря на неорусский вариант экстерьера храма, во внутреннем пространстве применен неовизантийский стиль орнаментов, соединенный с академическими композициями в мозаике. Например, орнаментика пола напоминает решения византийских храмов эпохи Македонского возрождения (XI в.), а орнаменты западных сводов являются примером почти прямого цитирования орнаментов Равенны ранневизантийского периода (V–VI вв.). Важно, что художники находят возможность соединить античный по своему происхождению орнамент из мавзолея Галлы Платидии с псевдорусским орнаментом XIX в., созданным на упрощенных флоральных мотивах. Кажущая простота декоративного убранства сводов мавзолея в Равенне

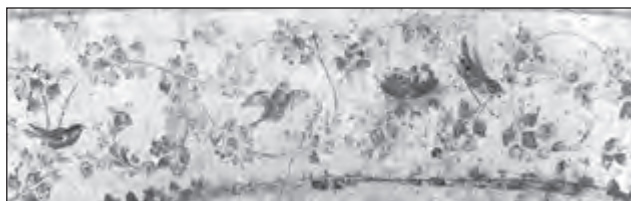


Рис. 3.
«Явление Христа Марии Магдалине».
Эскиз росписей боковой стены часовни

с их лаконичными розетками, заключенными в лавровые венки на синем фоне, воспроизводится в мозаиках Спаса на Крови с изящными дополнениями в виде ветвистых цветочных чашечек и полумесяцев. Сходные «цветочные» элементы образуют орнаменты иной псевдорусской «наивной» стилистики, никак не связанные с поздней античностью, но сочиненные академическими художниками в соответствии с тем пониманием «русского характера» в традиционной живописи, который сложился в эпоху модерна.

Другим ярким примером использования опыта раннего искусства в православной живописи являются росписи монастырского храма Нового Афона (Абхазия) в стиле В.М. Васнецова, дополненные орнаментальными и символическими мотивами, известными по искусству IV–VI веков. Это, например, изображение Мистического Агнца Апокалипсиса на синем звездном фоне в качестве одной из центральных композиций, несмотря на запрещение таких изображений Трулльским собором VII века. Здесь же можно видеть целый ряд орнаментальных и символических мотивов, известных по росписям раннехристианских катакомб. Видимо, художников конца XIX в. привлекали высокие декоративные качества позднеантичных изображений, их «классический» характер, возможность соединения как с изображениями в традиционной византийской иконографии, так и с академическими образами реалистического характера.

Итак, описанный пример оформления интерьера можно оценить как современное предложение монументальных росписей, опирающихся на позднеантичную

христианскую традицию и обращенных к редко используемым образцам христианского канонического искусства. Рассмотрим некоторые общие закономерности составления программы росписи малого богослужебного помещения. В любом богослужебном интерьере выделяется главная зона росписей и периферийная зона. Главная зона малого интерьера часовни может ассоциироваться либо с алтарем (если в часовне совершается Литургия), либо с торцевой стеной без проемов напротив входа (если часовня предназначена только для панихид и молебнов). Восточная стена (стена напротив входа) должна нести главное изображение интерьера, являясь эпицентром всего ансамбля и, в какой-то степени, представляя его целостность в кратком изводе. Если речь идет об алтарном пространстве Литургии, то доминантная стена в минимальном варианте заполнения должна представлять образ Христа или Богоматери и святительский чин (ряд святых епископов) в полнофигурном или погрудном виде. Полная версия алтарной стены подразумевает также включение композиции «Причащение апостолов» (или «Великий Вход на Литургию»). Последний вариант иконографии ассоциируется с художественной традицией Древней Руси XVI—XVII веков.

В тесном соподчинении с главной зоной интерьера должны находиться верхние участки стен часовни и, в некоторых случаях, свод (если перекрытие позволяет сделать фигуративную роспись, а не только исключительно орнаментальную, что характерно для большинства случаев). Верхняя зона боковых стен может быть заполнена парными композициями праздников, которым в системе росписей храма также отводятся верхние иерархические зоны интерьера. Каноническими парами являются, например, следующие композиции Праздничного цикла: Вознесение и Сошествие Св. Духа на Апостолов, Преображение и Воскресение, Преображение и Распятие, Благовещение и Рождество Христово, Рождество и Крещение, Рождество и Успение Богоматери, Распятие и Воскресение, Вход в Иерусалим и Воскресение Лазаря и др.

Периферийная зона включает нижние участки боковых стен и поверхность входной стены, где могут быть расположены образы избранных святых. Выбор святых может быть обусловлен не только требованиями заказчика росписи, но определен в зависимости от посвящения часовни. Тема Св. Троицы может быть поддержана образами соответствующих святых. Это ветхозаветный праведник Авраам, принимавший у себя в доме трех небесных Странников; Александр Свирский, сподобившийся, подобно Аврааму, видения Св. Троицы; Сергей Радонежский, прославивший Свято-Троицкую Сергиеву лавру своими молитвенными подвигами. Христологическая тема раскрывается образами тех святых, которым церковная (богослужебная) традиция приписывает хриstopодобие как особое отличие. Это св. Мученик Никита, побиваемый дьяволом, о котором в древнерусском иконописном подлиннике XVI в. сказано, что его внешний облик напоминает облик Христа; св. Георгий Победоносец, попирающий змия, чья память приходится на Пасхальный период; свв. Мученицы Анастасия и Параскева (Пятница), символизирующие Воскресение и

Страсти Христовы. В Богородичной программе росписей могут присутствовать образы преподобных, связанных с Богородицей. Это, например, святые гимнографы (поэты), прославившие Пресвятую Деву в богослужебных текстах: Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский, Роман Сладкопевец, Нектарий Эгинский и др.

Подводя итоги, можно сказать, что понятие программы росписей имеет в научной литературе три основных аспекта, которые восходят к традиционному пониманию ансамбля изображений в Ерминиях: 1) описание иконографии, 2) богословское толкование и 3) значение образов в связи с общей символикой церковной архитектуры. Для росписи малого богослужебного помещения важно разделение пространства на соподчиненные зоны, высшая из которых представляет образы Св. Троицы, Христа или Богоматери, средняя — праздничные композиции, периферийная — образы святых. Данная система не является незыблемым правилом, поскольку при обращении к стилю реалистического, классического или неоклассического искусства в росписи в основу программы могут быть положены другие критерии, хотя каноническое решение алтарной зоны и принцип симметрии в организации материала (применение парных композиций) остается неизменным.

Список источников

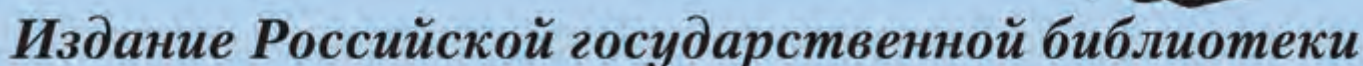
1. Айналов Д.В. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор. Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри / Д.В. Айналов, Е.К. Редин. — Харьков : Тип. «Печатное дело» кн. К.Н. Гагарина, 1899. — 62 с.
2. Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря / В.Т. Георгиевский. — СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 122 с.
3. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701—1755 гг. Порфирия, епископа Чигиринского / под ред. А.Н. Тетерина. — М. : Арт-Пресс, 2002. — 411 с.
4. Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне / Н.П. Кондаков. — СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1902. — 312 с.
5. Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium / O. Demus. — London, 1947. — XIII, 97 p.
6. Demus O. Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300 / O. Demus. — Wien, 1935. — 107 S.
7. Demus O. Romanische Wandmalerei / O. Demus, M. Hirmer. — München, 1968. — 238 S.
8. Demus O. The Mosaics of Norman Sicily / O. Demus. — London, 1950. — 478 S.
9. Diez E. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni / E. Diez, O. Demus. — Cambridge, 1931. — XIV, 117 p.
10. Taft R. Church & Liturgy in Byzantium: the Formation of the Byzantine Synthesis / Robert Taft // Византиновоссия. Тр. Санкт-Петербург. о-ва византино-славянских исследований. Т. 1. Литургия, архитектура и искусство византийского мира / под ред. К.К. Акентьева. — СПб., 1995. — С. 13—29.
11. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms (Tafeln) / J. Wilpert. — Freiburg im Breisgau, 1903. — 267 tabl. — (Хромофотографии данного издания использованы для электронных эскизов проекта).

КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»
Издательство «Пашков дом»
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
Тел.: +7 (495) 695-59-53



**ЖУРНАЛ ДЛЯ ВСЕХ,
КОМУ ИНТЕРЕСЕН
ВОСТОК**



тел.: 8 (495) 695 79 47 e-mail: bvdogovor@rsl.ru <http://orient.rsl.ru>



№ 3 (394) 2015

ИНДИЯ

ПОДПИШИСЬ НА ЖУРНАЛ:

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ 16359 (НА ПОЛГОДА), 10684 (НА ГОД)

В ОБЪЕДИНЁННОМ КАТАЛОГЕ «ПРЕССА РОССИИ»;

84202 В КАТАЛОГЕ «ГАЗЕТЫ. ЖУРНАЛЫ» АГЕНТСТВА «РОСПЕЧАТЬ»

WWW.ISKUSS.ME



ISKUSSTVO1933

IPAD-ВЕРСИЯ



УДК 769.04(510):221
ББК 85.147.17(5Кит)

ЯЦЕНКО К.В.

ОБРАЗ КОНЯ НА КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ КАРТИНЕ ЦЗЯМА ПРОВИНЦИИ ЮНЬНАНЬ: ФУНКЦИИ, ИКОНОГРАФИЯ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Статья посвящена исследованию феномена летящего коня на китайской народной картине цзяма провинции Юньнань. Рассматриваются способы использования религиозных гравюр в среде народности бай и роль, которую играет в местных обрядах волшебная лошадь цзяма. Приведена гипотеза о происхождении образа Пегаса на народной картине Юньнани.

Ключевые слова: цзяма, чжима, китайская народная картина, религиозная гравюра, народность бай, шаманизм, божество, религия, образ коня, образ Пегаса.

Народная картина *чжима* (в переводе означает «бумажная лошадь») — это выполненные в технике ксилографии изображения божеств китайской синкретической религии¹. Гравюры принято сжигать во время проведения различных культовых обрядов². Сейчас в провинции Юньнань сохранилось большое количество видов «лубочных икон», многие из которых посвящены образам местных духов.

Среди разнообразных оттисков существуют также типы чжима, не связанные с изображением отдельных небожителей³. Одним из них является народная картина *цзя-*

¹ Китайская народная синкретическая религия сформировалась на основе буддизма, даосизма, конфуцианства и местных верований.

² Несмотря на то, что большую часть чжима сжигают во время жертвоприношений, некоторые ее виды приклеивают на двери и стены домов в качестве оберегов (заклинательные чжима, изображения божеств, способных защищать от демонов).

³ К подобным чжима относятся талисманы, загробные деньги, картины тишэнь («замещающий», «вместо тела»). Тишэнь используют для обря-



IV

НАСЛЕДИЕ

ма⁴ — вид религиозных гравюр с изображением скачущей по облакам лошади. Термин, в переводе означающий «конь в доспехах», употребляется как для обозначения самих оттисков, так и для наименования образа лошади, представленного на них (рис. 1). В зависимости от применения название этого типа «лубочных икон» может варьироваться. В Юньнани существуют гравюры «Цзяма», «Цзин-шэнь цзяма» («Цзяма духов»), «Догоняющая душу цзяма», «Цзяма чжи шэнь» («Бог цзяма»), «Облачная лошадь юньма».

В обыденной жизни цзяма сжигают вместе с другими народными гравюрами в качестве добавочной картинки при любых видах жертвоприношений. Считается, что они передают дары и сообщения молящихся на небеса, а также обеспечивают «общение» с потусторонними силами [3, с. 261]. Важно отметить, что этот вид «икон» является печатным аналогом соломенного чучела лошади, которое люди народности бай предают огню вместе с бумажной одеждой, вещами и заgrabными деньгами на праздник «Середина июля»⁵.

В районе Вэйшань верят, что цзяма обладают также способностью определять местонахождение украденной вещи, накладывая проклятие на провинившихся людей. Такое убеждение спровоцировало применение гравюр для поиска воров [3, с. 261].

В Юньнани, помимо простолюдинов, этот вид картин используют шаманы, обеспечивая с его помощью себе силу для путешествий в царство мертвых, а также для «призвания» и «изгнания» духов [5, с. 1; 13, с. 11]. В среде народности бай верят, что потеря души часто является истинной причиной болезни человека. Если

дов «изгнания духов». Считается, что этот вид народных гравюр играет роль замены тела человека. Во время церемонии демон, обитавший в доме и мучивший одного из родственников, переселяется в тишэнь, и в семье воцаряются мир и покой [3, с. 134].

⁴ В современной литературе мнение о выборе общего для всего Китая названия религиозных народных картин расходится, что обусловлено использованием в разных областях различных терминов для обозначения гравюр с образами божеств (чжима, шэньма, гуйжэнь, цзяма и др.). Существует традиция применения слова «цзяма» в качестве общего названия «лубочных икон», что особенно касается народных картин провинции Юньнань. В источниках значение термина «цзяма» также иногда интерпретируется как универсальное. Несмотря на это, большинство ученых придерживаются точки зрения, что слово «чжима» больше других подходит на роль общекайтайского названия религиозных гравюр.

⁵ Праздник «Середина июля» отмечается народностью бай с 1 по 14 число 7 месяца по лунному календарю. Считается, что в эти дни души умерших выпускают на полмесяца из загробного мира и они приходят навещать свой дом [3, с. 362—364].



Рис. 1. «Цзяма» (уезд Тэнчун, 2012 г.)

ребенок постоянно плачет, родители обращаются к досибо⁶ за помощью, чтобы он провел церемонию «Призыва души». Вначале досибо должен определить направление поиска. Для этого он наполняет пиалу до краев рисом, туго перевязывает ее платком, переворачивает чашу и раскачивает ей над телом ребенка, читая специальные заклинания. Окончив обряд, досибо развязывает платок и смотрит на рис: масса зерен обычно смещается в одну сторону, обнажая стенку пиалы. Эта брешь и указывает на сторону света, где спряталась душа. Узнав направление, участники церемонии берут жертвенные дары и идут в найденное место, где досибо начинает камлать, а

приготовленные чжима сжигают в деревянном ковше.

В состав набора народных картин, которые приносят в жертву, входят разнообразные гравюры: «Бог гор и бог земли», «Бог деревьев», «Бог мостов и бог дорог», «Бог воды» и др. Обязательными являются чжима, связанные непосредственно с обрядом: «Посланец, преследующий душу», «Посланец, изгоняющий духов», «Бог испуга», к их числу принадлежат также цзяма. Когда огонь погаснет, шаман берет в руки ковш с пеплом и отправляется на поиски. Люди верят, что душа принимает вид черного насекомого, чаще всего паука. Найденную «душу» аккуратно заворачивают в кусок ткани (как вариант — помещают в бутылку) и несут показывать местному богу Бэньчжу, который обязан подтвердить, та ли душа была найдена. Получив его разрешение, насекомое приносят домой и несколько раз проводят им над телом ребенка. После окончания обряда участники церемонии возносят молитвы богу очага Цзао-цзюню и отдают ему на попечение найденную «душу», чтобы она в будущем опять не потерялась [13, с. 218—219].

На праздник «Средины июля» простолюдины прибегают к помощи шамана, чтобы отыскать души своих покойных родственников и получить информацию об условиях их жизни на том свете, их насущных нуждах, сроках ожидания следующего перерождения и т. д. Чтобы спуститься в загробный мир, досибо спрашивает фамилию, имя и зодиакальный знак усопшего, узнав которые, начинает камлание «Отправка лошади». Шаман сжигает цзяма и двух бумажных человечков Иньсы тунцзы⁷, отправляя их в загробный мир на поиски нужной души [13, с. 234]. После сожжения картинок он танцует вокруг

⁶ Досибо — шаманы народности бай.

⁷ Божество Иньсы тунцзы в переводе означает «Мальчики загробного мира».

алтаря, зажав под мышками палочки ладана и ударяя в бубен. Таким образом он постепенно приходит в состояние измененного сознания. Во время процесса камлания досибо отдает напутствие своим мистическим помощникам, выкрикивая следующие слова: «Мальчики, слушайте! Я приказываю вам идти вслед за цзяма в загробный мир на поиски души [имя и адрес покойного] и привести ее сюда, не может быть ошибки! Ду!» [7, с. 626]. Считается, что найденная душа покойного в определенный момент вселяется в досибо. Когда это происходит, он кладет свечи в курильницу и начинает говорить от лица духа, описывая его внешность и повадки. Родственники определяют по услышанной информации, та ли душа была найдена. Если Иньсы тунцзы и цзяма перепутали и привели вместо нее беса, шаман приказывает им сначала изгнать злого духа, а потом посылает их заново на поиски. Если же душа была найдена правильно, родственникам предоставляется возможность поговорить с покойным через досибо. В определенный момент шаман опять издает дудящие звуки и произносит: «Время уже пришло! Мальчики уведут душу [имя человека] обратно!» [7, с. 627]. Иногда в качестве слов, завершающих церемонию, звучит фраза: «Я, дух, возвращаю лошадь» [13, с. 234].

Среди народных картин, которые сжигают во время обряда поиска человеческих душ, существуют как цзяма обычного вида, так и гравюры, название которых указывает на их узкую сферу применения: «Нагоняющая цзяма», «Цзяма, догоняющая душу», «Догоняющая душу лошадь». Сходны с ними по функциям и некоторые другие виды народных картин, например «Великий бог погони за душой», «Погоня за душой». Для большей части гравюр такого рода свойственно изображение всадника, восседающего на спине лошади и держащего в руке флаг с надписью «Приказ»⁸ или знамя с пустым полотнищем (рис. 2).

Цзяма задействованы также в домашних церемониях шаманов, не связанных с удовлетворением нужд других людей. Так, алтарь досибо обычно украшают разноцветные бумажные флаги, которые положено обновлять каждые три года. Когда приходит время, старые флаги сжигают вместе с картинкой «Цзин-шэнь цзяма» [3, с. 261]. Гравюра «Бог цзяма» входит в состав предметов для домашних жертвоприношений шамана во время Праздника весны⁹ [13, с. 12].

Цзяма как тип народной картины с изображением летящего коня сохранился не только в Юньнани. В про-



Рис. 2. «Погоня за душой» (уезд Тэнчун, 2012 г.)

винции Цзянсу этот вид «лубочных икон» тоже распространен и выполняет функцию защиты людей от влияния демонов. Среди местных гравюр с образом лошади существуют картины под названием «Тишэнь цзяма» («Замещающая цзяма»), которые используют во время совершения акта изгнания бесов из дома или из тела человека. В Цзянсу сохранились также иные способы применения религиозных гравюр с изображением «Коня в доспехах». Так, в уезде Гаочунь в районе г. Нанкина во время проведения шествия с Драконом-фонарем на Праздник Юаньсяо¹⁰ участники привязывают к своим ногам цзяма, которые обеспечивают им магическую силу и быструю скорость, помогая «летать», подобно дракону [8, с. 4].

Отметим, что в Юньнани существует похожий метод использования этого вида народных картин. Во время проведения религиозного праздника «Собрание Бэньчжу»¹¹, целью которого является привлечение счастья, мира и благополучия, а также защита от дурного влияния злых духов, в деревне устраивают представление «Подъем по лестнице из ножей». Оно заключается в сооружении на открытом пространстве лестницы с перекладинами из 12 ножей¹², рукоятки которых украшены бумажными талисманами. После проверки остроты лезвий шаман залезает на верх сооружения босиком, не рана при этом свои стопы, что и демонстрируется зрителям по окончании представления. Во время проведения обряда к его ногам привязаны желтые цзяма, в которые, по поверьям, вселяется «душа», порожденная силами всех божеств небес и земли [13, с. 235]. Способ обретения человеком сверхспособностей с помощью прикрепленных к ногам бумажных талисманов был известен в Китае уже в XIV веке. В романе «Речные заводы» упоминается сцена, когда Дай Цзун, отправляясь в путь в Восточную столицу, привязывает к ногам «четыре бумажки с волшебными письменами» [2, с. 108], чтобы обеспечить себе быстроту шага. Таким образом, современные религиозные гравюры с изображением коня переняли функцию талисманов прошлого с нанесенными на них магическими надписями.

Цзяма сохранились также на Тайване, где их используют в качестве картинок, покрывающих стопки желтой

¹⁰ Праздник Фонарей, последний день китайского Нового года, проводится 15 числа 1 месяца по лунному календарю.

¹¹ Праздник народности бай, устраиваемый на день рождения местного покровителя Бэньчжу, чтобы выразить ему свое почтение. Иногда его могут проводить повторно на китайский Новый год [4, с. 124].

¹² По числу месяцев в году, в високосный год прибавляют еще один уровень.

⁸ Считается, что иероглиф «Приказ» отпугивает демонов.

⁹ Китайский Новый год.

бумаги для жертвоприношений «цзинь-чжи»¹³ («золотая бумага», «фольга»). На территории континентального Китая с этой целью применяют лист с наклеенным на него квадратом золотой или серебряной фольги. Исключение составляет только Шанхай, попавший под влияние Тайваня. В некоторых областях Китая образ волшебной лошади появляется на народных гравюрах буддийского содержания. Так, в провинции Гуйчжоу печатают чжима «Заклинание о прохождении сквозь море сансары», на которых под текстом молитв расположено изображение коней, летящих по небу.

Иконография народных картин цзяма неотрывно связана с их функцией, которая заключается в доставке на небеса жертвенных даров, пожеланий и благодарностей молящихся, а также в установлении связи между мирами живых и мертвых. В Юньнани существуют несколько вариантов исполнения таких религиозных гравюр. Наиболее распространенным является одиночный образ летящего над облаками коня. Его седло часто увенчано знаменем, на котором начертан иероглиф «Приказ». Иногда вместо обыкновенной лошади на цзяма изображают крылатого Пегаса (рис. 3). Другую группу составляют народные картины, для которых характерен образ всадника верхом на несущемся по небу скакуне.

Считается, что в прошлом все религиозные гравюры чжима представляли образы божеств верхом на лошадях, о чем свидетельствуют источники цинского времени: «В последующие времена продавались изображения божеств, напечатанные на бумаге пяти цветов с резных досок; упоминавшиеся ранее сжигаемые изображения небожителей зовутся чжима. Говорят, что в старые времена богов рисовали на бумаге и всех верхом на лошадях, считали, что они используются для езды, поэтому картинки получили название “бумажная лошадь”»; «В народе на бумаге изображают богов, окрашивают в красный и желтый цвета и приносят в жертву, оканчивая [церемонию] сожжением, называются [такие картинки] цзяма. Вроде бы то, что служит божествам с этих картинок для вознесения на небо, и является лошадьми» [цит. по: 9, с. 2].

Приведенные цитаты указывают на то, что в прошлом все религиозные гравюры были связаны с образом лошади. С течением времени иконография народных картин центральных провинций Китая претерпела сильные изменения. Для большей части чжима этого региона конца XIX — первой половины XX в. характерно изображение божества, восседающего фронтально на троне и держащего в руках свои атрибуты. В Юньнани образ всадника, летящего верхом на коне, распространен не только на гравюрах, связанных с магией поиска потерянных душ и общения с духами, также он характерен и для других видов чжима. Важно отметить, что здесь в качестве общего названия религиозных народных картин наиболее распространен термин «цзяма»¹⁴, что указывает на тесную связь между гравюрами с изображением «Коня в доспехах» и остальными видами «лубочных икон» этой провинции.

В Юньнани иконография божества, восседающего на спине коня и держащего в руках знамя с написанным на нем иероглифом «Приказ», свойственна изображениям духов, которые передают «сообщения» простолюдинов на Небо. Так, божество Гун-цао представляют верхом на лошади (рис. 4). В одной руке он держит табличку для отчетов Нефритовому императору¹⁵, в другой — флаг. В древности Гун-цао являлся чиновником, отвечающим за записи заслуг начальников округов. На юньнаньской народной картине он превратился в божество, которое докладывает о земной жизни в небесный дворец [14, с. 183].

Подобная иконография характерна и для образов некоторых божеств, в чьи обязанности не входит доставка жертвенных даров и человеческих просьб в мир небожителей. Так, бога дома Цзя-шэня представляют в виде всадника со знаменем в руке (рис. 5). Художники часто изображают верхом местных



Рис. 3. «Цзяма» (уезд Баошань, 2012 г.)



Рис. 4. «Гун-цао» (уезд Тэнчун, 2012 г.)



Рис. 5. «Цзя-шэнь» (уезд Тэнчун, 2012 г.)

¹³ Вид «загробных денег».

¹⁴ В Юньнани религиозные народные картины называют цзяма, цзямачжи («бумага цзяма»), цзямацзы («лошадки цзяма»), чжихо («бумага-огонь»), чжифу («бумажный талисман») [13, с. 8].

¹⁵ В даосской мифологии глава всех божеств и владыка всего мира [1, с. 762—764].

духов-покровителей Бэньчжу¹⁶. Образ наездника, несущего флаг, свойственен чжима Принца Чжан-бина, Бэньчжу острова Юйцзидао на озере Эрхай, которого также считают божественным патроном лошадей [13, с. 74]. Верхом представляют Пинь-дянь да-вана¹⁷, восемь «дедушек» Лао-е¹⁸ и Генерала белой лошади¹⁹. Иногда в качестве небесных всадников представляют божеств, для образов которых обычно характерна другая иконография. Так, духа земли Ту-ди на большей части народных картин изображают как фронтально сидящего старца с посохом в руке, но существуют примеры чжима, на которых он показан в качестве посланника, несущего доклад Нефритовому императору (рис. 6). Образ божества, восседающего на спине лошади, свойственен для одного из вариантов иконографии бога времени Тай-суя²⁰.



Рис. 6. «Ту-ди» (уезд Тэнчун, 2012 г.)

Конь как превосходное средство передвижения был с древности выбран в Китае в качестве ездового животного божеств, перевозившего их между земным и потусторонним миром. В китайских источниках сохранились упоминания о духах, использующих лошадь в качестве магического средства передвижения. В исторической хронике династии Хань текст «Книги церемоний и этикета» содержит фразу «под духом конь, подобный ветру» [9, с. 9]. В сочинениях того же периода встречается описание мифа о движении бога Солнца по небу на колеснице, запряженной лошадьми [9, с. 5].

Кроме источников ханьского времени, образы летящих лошадей появляются на рельефах ханьских гробниц. Система декорации погребальных помещений детально показывала картину загробного мира, какой она представлялась людям той эпохи. Важное место в ней занимало изображение рая Сиванму, в котором обитали крылатые бессмертные и дикий звери. Популярны

были сцены, показывающие занятия душ покойных, повторяющих действия живых: охота, светские развлечения и т. п. Образ лошади появляется на стенах погребальных помещений в двух случаях: при изображении процессий колесниц и божественного дерева Фусан.

Одним из самых распространенных сюжетов на рельефах ханьских гробниц можно считать процессию из едущих колесниц. Считается, что это изображение перемещения души умершего человека в загробный мир. Ряд повозок обычно движется справа налево к фигуре Сиванму, расположенной в левой части рельефа. Направление едущих колесниц трактуется как движение с востока на запад, т. е. в место, где располагался рай

[11, с. 49]. Вторым вариантом сцены выезда колесниц является композиция, на которой Сиванму восседает на небесах в верхней части рельефа. В этом случае процессия с повозками, везущими души хозяев гробницы, поднимается, пересекая облачные слои, от нижнего регистра в верхний. Примером такого типа изображения является рельеф из усыпальницы семьи У (Ушицы) в уезде Цзясян провинции Шаньдун. В колесницы, представленные на этом рельефе, запряжены не просто лошади, а Пегасы, которые движутся по воздуху на небеса. Изображение крылатых коней и вертикальная направленность композиции подчеркивают значение этого сюжета: перемещение души в рай Сиванму, где она обретет бессмертие и достигнет блаженства.

Связанным с идеей бессмертия является и изображение дерева со стрелком из лука. Считается, что первоначально для таких рельефов были характерны только образы дерева, стрелка и птиц, в которых он целился. Постепенно к ним добавили обезьян, прыгающих по ветвям, лошадь, стоящую под деревом, а количество стрелков увеличилось до двух-трех человек [6, с. 278]. Такой сюжет в эпоху Восточной Хань обычно размещали по центру задней стены гробницы, обозначая им место жертвоприношений [6, с. 286]. Это говорит о важности его роли в системе декорации усыпальницы. Часто изображение дерева со стрелком из лука совмещали с образом Сиванму и картиной западного рая, что указывает на его связь с идеей бессмертия [6, с. 285]. Существует гипотеза, что на подобных рельефах показано мифическое дерево Фусан, из-за которого по поверьям вставало солнце, а на ветвях его жили солнечные птицы [10, с. 294—295]. Фусан считалось символом непрерывного роста и жизненной силы. В связи с этим ученые трактуют изображение на ханьских рельефах дерева с переплетенными ветвями как символ размножения, непрерывного процветания потомков

¹⁶ Каждая деревня имеет своего бога-покровителя.

¹⁷ Пинь-дянь да-ван — Бэньчжу трех деревень уезда Сяньюнь: Пинь-дянь, Хэдянь и Цяодянь [14, с. 105].

¹⁸ Бэньчжу различных деревень в уезде Эрьюань [13, с. 55].

¹⁹ Считается, что Генерал белой лошади — это дух Мэншилун, одного из царей государства Наньчао. Его почитают как Бэньчжу в Хэцине, Эрьюане, Миду, Сяньюне, Сягуане и других уездах [14, с. 93].

²⁰ Тай-суй обычно изображается восседающим на спине быка или тигра, а также сидящим на троне. В Юньнани верят, что он отвечает за счастливые и несчастные события и управляет землей, поэтому ему приносят жертвы при любых событиях, связанных с передвижением грунта (постройка дома, починка дороги, захоронение умершего и т. д.), тем самым спрашивая у него разрешение на это действие. Часто картинку Тай-суя сжигают вместе с изображением Белого тигра Бай-ху, считая, что только вместе они будут эффективны [13, с. 162; 3, с. 116].

успокоения и его бессмертия [6, с. 285]. Вариантом этого сюжета является геральдическая композиция, когда два Пегаса или коня изображены стоящими по двум сторонам ствола Фусан.

В сознании людей ханьского времени образ Пегаса был связан с миром небожителей. Крылья, ставшие символом причастности царству божеств, характерны для изображений обитателей рая Сиванму: оленей, коней, Нефритового зайца, толкущего в ступе пилюлю бессмертия, и святых из свиты богини. Летящие по воздуху жеребцы появляются на рельефах как самостоятельно, так и в качестве средства передвижения духов по небу или перемещения душ умерших людей в загробное царство.

Феномен коня цзяма, призванного обеспечивать взаимодействие земного и потустороннего миров, связан с образом ханьского Пегаса. Крылатая лошадь, которая доставляет сообщения молящихся на небеса, служит ездовым животным мистических помощников шамана Иньсы тунцзы. Она похожа по своей функции и облику на волшебного скакуна с рельефов гробниц династии Хань, что было ранее отмечено исследователем Тао Сы-янем [9, с. 6]. Идея путешествий божеств верхом на лошадях, отраженная в декорации погребальных помещений, также получила многогранное отражение в народной картине провинции Юньнань. Среди многочисленных образов всадников, характерных для местных чжима, существуют изображения божеств, выполняющих роль посредников между людьми и Нефритовым императором.

Народные картины цзяма получили в Юньнани широкое распространение. Они являются неотъемлемым инструментом камланий шаманов, наделяют их потусторонней силой, обеспечивают общение с духами. Архаичность религиозной системы народности бай, ориентированной на шаманизм и поклонение природным объектам, создает иллюзию отсутствия культурного обмена между центральными регионами Китая и провинцией Юньнань. В действительности местные верования претерпели значительные изменения под влиянием китайских представлений о загробном мире. Чжима была принесена в этот регион народностью хань во времена Минской династии, когда правительство организовало массовые переселения на юго-запад страны [12, с. 109]. Видимо, образ летящей лошади попал в Юньнань вместе с ксилографическими «иконами». В настоящее время гравюры цзяма сохранились в том или ином виде в нескольких провинциях Китая,

что указывает на широкий ареал их распространения в прошлом. Несмотря на это, концепция ханьского Пегаса нашла отражение только в современной народной картине Юньнани, исчезнув с религиозных гравюр других областей страны.

Список источников

1. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / под ред. М.Л. Титаренко. — М. : Восточная литература, 2007. — Т. 2. — 869 с.
2. *Ши Най-ань*. Речные заводы : в 2 т. / Ши Най-ань ; пер. А.П. Рогачева. — М. : Эннеагон Пресс, 2008. — Т. 2. — 688 с.
3. *Ding Da Xian*. Gulao shenmi de baizujiam [Древние таинственные цзяма народности бай²¹] / Ding Da Xian. — Kunming, 2013. — 542 p.
4. *Dong Jian Zhong*. Baizu benzhu chongbai [Култ Бэньчжу у народности бай] / Dong Jian Zhong. — Chengdu, 2007. — 191 p.
5. *Gao Jin Long*. Yunnan zhima [Юньнаньские чжима] / Gao Jin Long. — Harbin, 1999. — 78 p.
6. *Huang Ya Feng*. Hanhuaxiangshi huaxiangzhuanyu yishuyanjiu [Исследование искусства рельефов и фигурных кирпичей династии Хань] / Huang Ya Feng. — Beijing, 2001. — 339 p.
7. *Lü Da Ji*. Zhongguo ge minzu yuanshizongjiao ziliao jicheng : yizujuan, baizujuan, jinuo zujuan [Собрание материалов по первобытным религиям китайских народностей : народности и, народности бай, народности дино] / Lü Da Ji. — Beijing, 1996. — 984 p.
8. *Tao Si Yan*. Jiangsu zhima [Чжима цзянсу] / Tao Si Yan. — Nanjing, 2011. — 122 p.
9. *Tao Si Yan*. Zhongguo zhima [Китайские чжима] / Tao Si Yan. — Taipei, 1996. — p. 216.
10. *Wang Hong Zhen*. Hanhuaxiangshi [Рельефы времени династии Хань] / Wang Hong Zhen. — Beijing, 2011. — p. 369.
11. *Wang Juan*. Handaihuaxiangshi de shenmei yanjiu-yishanbei, jinxibeidi qu wei zhongxin [Исследование эстетики рельефов династии Хань на основе рельефов северных районов провинции Шэньси и северо-западных районов провинции Шаньси] : Ph. D. dissertation / Wang Juan. — Xian : Xibei Univ., 2001. — 231 p.
12. *Yang Song Hai*. Yunnan zhima de yuanliu ji qiminsu yuyi [Происхождение и распространение юньнаньской чжима и скрытый смысл связанных с ней народных традиций] // Wenhuayichan. — 2009. — № 4. — P. 106—112.
13. *Yang Yu Sheng*. Yunnan jima [Юньнаньские цзяма] / Yang Yu Sheng. — Kunming, 2002. — 264 p.
14. Zhongguo mubannianhua jicheng. Yunnan jiamajuan [Собрание китайских народных гравюр. Том «Цзяма Юньнани»]. — Beijing, 2007. — 439 p.

²¹ Здесь и далее перевод названий источников выполнен автором.

УДК 792:793.31(=511.152)"18/19"
ББК 63.5-72(2=663.1)53

ДОГОРОВА Н.А.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ МОРДВЫ

В статье проводится сопоставительный анализ историко-этнографических материалов конца XIX — начала XX в. с целью выявления антропологических признаков театральности в контексте танцевальной пластики мордвы. Впервые теоретически обосновываются художественно-эстетические уровни бытования синкретических поведенческих действий как форма древней специфики «языковых игр» и пластического выражения телесных движений в аспекте «безактерского» театра «фольклорного периода».

Ключевые слова: антропология, этнография, мордва, пластика, танец, образ, невербальная коммуникация, фольклор, театральность.

Антропологические признаки (особенности) театральности — своеобразие пластического творчества — на всем этапе формирования истории этнопластики у всех народов можно определить двумя объективными обстоятельствами: во-первых, исконным визуальным качеством происхождения зрелищности, во-вторых, эволюцией элементов пластического мышления (память, восприятие, воображение, темпоритм, отношение, оценка, действие и взаимодействие).

Первое качество исторически было заложено в представленческой природе архаических действий человека, а также в антропологическом требовании соблюдения и реализации естественных (биологических) основ пластического мышления как простейшего вида познавательной деятельности человека. Данный этногенетический код дает о себе знать на различных этапах исторического, географического, этнографического и культурного развития общества как форма практической повседневной деятельности человека. Второе объективное обстоятельство продиктовано такими антропологическими особенностями театральности, которые выкристаллизовались в пределах эволюции биолого-физической среды как эстетические (осознанные) действия человека.

В конце XIX — начале XX в. появляются труды в области этнографии М.Е. Евсевьева, В.Н. Майнова, К. Митропольского, Н.В. Прозина, И. Русанова, И.Н. Смирнова, А.А. Шахматова, которые выводят историко-этнографическое изучение древней мордвы на новый виток развития. Исследователи действуют в русле, с одной стороны, этнической истории, географии, антропологии, филологии, а с другой — финнологии, со знанием традиций быта, костюма, духовной и религиозной жизни мордвы в пределах финно-угорской семьи. В работах ученых антропологические признаки театральности, так же как и у их предшественников, аналогичны описаниям персонажных композиций с изображениями синкретических «языковых игр», решенных в обобщенных образах ритуально-обрядовых действий (поклонения, моляны, праздничные процессии, гуляния и т. д.). Однако эстетический компонент телесной организации пластики, в частности танцевальной плоскости движения, выражен в них гораздо ярче.

Во второй половине XIX в. обозначились антропологические признаки театральности, которые можно условно поделить на три типологических уровня:

- первый уровень — «пластические» образы («бытовые»), объединенные в многофигурную композицию общей «иллюстративной» пластики;
- второй уровень — «скульптурные» образы, связанные с обрядово-ритуальными (в некоторых случаях культовыми) действиями и мифотворчеством;
- третий уровень — «фактурные» образы, ведущие свое начало от традиции костюмной и масочной пластической истории человека.

Эти уровни выработали некий стабильный набор художественных качеств и изобразительно-выразительных средств языка невербальной коммуникации, также они представляют постоянно меняющийся рельеф пластической среды в контексте этнопсихологического миропонимания мордвы.

Несмотря на то, что образцы фольклорных практик содержатся в текстах многих историков, этнографов и беллетристов, установить четкие границы между протеканием явлений из среды жизни и бытоподобия с их возможными эстетическими значениями и функциональностью является непростой задачей. Визуально-пластическая сторона вопроса требует детального рассмотрения. И. Русанов впервые аутентично четко обозначил и интерпретировал идею создания пластических форм посредством визуальной и звуковой коммуникации: «В прежние времена было обыкновение во время питья мирского пива барабанить в звонкие металлические вещи... в печатные заслонки, медные тазы и т. п. и под звуки оных брызгать вверх пивом, что в понятии мордвов (так в тексте. — Н.Д.) означало дождь, гром и молнию» [9, с. 26].

Объектом специфической функциональной реальности как сущностной части человеческого бытия является стремление в обряде освящения водой выразить почитание добрых сил природы, ожидая от них помощи. Этот мотив, совершаемый мордвой в день Троицы, зафиксирован Г. Беневоленским. Один из старших, черпая воду из родника, «бросает ее вверх над народом, как бы этим окропляя его... (ограждения от несчастий)» [1, с. 529—530].

И. Русанов выделяет жанровую специфику исполнительских ансамблей под общими названиями «шествоие», «песнопение», «хоровод». «Праздник после магического гадания заканчивался возвращением девушек в деревню, *они шли с протяжным пением, взявшись за руки* (курсив наш. — Н.Д.)» [9, с. 6]. Вместе с этим у него ясно прорисовываются контрастные плоскости сопоставительных приемов в древней композиции «безактерского» театра, характерные для непрофессиональной пластической формы мышления «фольклорного периода»¹: реальное (бытийное) не есть «фантастическое» (ирреальное).

Парадоксальность ситуации заключается в том, что при отсутствии понимания правил и законов сочинения поэтической формы визуального текста и, собственно, способов познания художественного творчества, пластические структуры (декламация, музыка, пение, пляска, хоровод и др.) у мордвы еще в XIX в. представляли собой довольно сложную, по-своему интеллектуальную, систему восприятия. Большинство ритуально-обрядовых действий выступало не только предпосылками к созданию определенных поведенческих условий в системе «языковых игр», но и качественными доминантами в становлении и развитии будущей этнопластической традиции танца. Иными словами, в древних антропологических структурах пластики были заложены своеобразные механизмы переведения визуальных, фонологических и гипертрофированных типов мышления в определенный порядок творческих действий (близких значению «театральность»). Так, оболочки визуальных образов людей не совпадают с оболочками-функциями зооморфных существ. А перенос связи «чужого» мира в мир реальный происходит посредством языка образной пластики. «Бог грома, Пурьгине-Пазь... плясал на собственной свадьбе с девкой Сыржей по лавкам, по столам, по скамьям, по палицам, по чашкам и ложкам. Вот почему, когда случается гроза, мордва думает, что Пурьгине-Пазь пляшет на небе...» [9, с. 24]. Следовательно, еще задолго до появления официальных законов поэтической и музыкальной структуры построения текста, а также канонов ритмизации и контрапунктуации этнического плясового стиля антропологические признаки театральности, проявляемые в различного рода синкретических качествах фонологической и визуальной среды, во многом предопределили исторические формы становления жанровых основ в пластических видах искусства. Последние способствовали непрерывному формированию высокой традиции песенно-танцевального творчества мордвы.

¹ Накопленный в результате культурно-исторической социализации общества художественный опыт этнопластических традиций позволил обозначить в работе новое качество антропологических признаков театральности — «фольклорный период мышления». Это определенный исторический этап (или уровень) формирования архаического художественного текста языческого образца, постоянно претерпевающий изменение и развитие элементов этнопластического мышления этноса (особенно в рамках искусствоведческого анализа). Свойственный всем традиционным народным культурам, этот уровень познания сфокусировал в себе естественные фазы стадильности и отражения коммуникативной условности пластических текстов и их мотивов — жизне- и бытоподобия.

Выразительное решение в типологическом ряду бытового пластического образа «танцовщицы» показал Н.В. Прозин [8, с. 244]. Антропологические признаки театральности, принятые в описании «живой пляски», у него не лишены компонентов влияния евразийских исполнительских стилей. Во главу угла можно поставить употребление Прозиным терминов «танец» и «пляска», соответствующих разным эстетическим категориям: танец — это грациозность и «антраша», а пляска — схематичное отражение манеры и поведения исполнителей, основанное на незамысловатых (неразвитых еще в системе языка) структурах пластических телодвижений [4].

Опираясь на этнографическое описание П.С. Рыкова [12, с. 67], теоретик и практик в области национального мордовского танца А.Г. Бурнаев сделал заключение, согласно которому именно мокшанский танец (в отличие от эрзянского) имеет характерно подчеркнутые «мелкие движения ног и небольшой шаг» [3, с. 16]. Однако оставим вопрос об этнической принадлежности пластической культуры танца открытым, подчеркнув, что в культурологии и искусствоведении он до сих пор является полемичным. В данном случае следует учитывать факторы первичности (историко-культурный контекст эпохи, к которому принадлежит изучаемый текст) и вторичности (то, как его интерпретируют современные исследователи) в результате познания пластической выразительности движения. Этот процесс протекал далеко не однородно не только с точки зрения классических (археологических, исторических, этнографических, географических, антропологических, лингвистических) методов исследования танца, но и конкретно фольклорного анализа исполнительских синкретических текстов.

Любопытную историческую трансформацию в пределах разновидности пластических видов движения представляет собой ритуализированная среда обитания древней мордвы. Отличительными чертами ее служат: многофигурная композиция, создание скульптурного по форме рельефа и «кинетическая» по типу воздействия фактурная пластика. Физические и психические («переживание») структуры человека сливаются здесь в единое художественное пространство «многоэмоционального» по функциям «тела». Поэтому совершенно справедливо рассматривать контекст «скульптурность» в ритуализированной плоскости действий мордвы как своеобразный источник происхождения и пересечения биологического, физического, психического и драматического порядка явлений телодвижения. Как видно, феномен аутентичного тела становится главным объектом измерения и выражения данных процессов.

В конце XIX в. В.Н. Майнов, в основном изучавший этнографический быт мордвы эрзи, отмечал в композициях подобного рода значительную разнужданность при танцах [6]. В частности, описывая один из культов поклонения «какой-то мордовской Афродите» (речь идет о культе поклонения богине Вермаве), устраиваемого за три или четыре дня до Вербного воскресенья, автор указывал на то, что они пляшут «особую пляску, явно священную, так

как сущность ее символизирует акт совокупления, и совершают затем явно в честь Вермавы свальный грех» [6, с. 100]. Схожую позицию высказывал и А.Н. Снежницкий. В предпраздничной суете священного быта «молодежь обоего пола свободно веселится, поет песни, производит соблазнительные игры, пляску, не без жестов, оскверняющих христианство» [цит. по: 14, с. 593].

Общность пластических мотивов с культом поклонения Вермаве находит другой семейный обрядовый праздник в честь богини двора Юртавы («Юрт озкс») [9, с. 37], (Юрхт озкс) [14, с. 225]. По составленным описаниям литературоведа К.Т. Самородова (в свою очередь, опиравшегося на исследования М.Е. Евсевьева) известно, что данный обряд был широко представлен у древней мордвы и «сопровождался пением и песен-пазморот, и песен хоровых, плясовых» [13, с. 37], тогда как «после моления начинают пировать и петь песни с пляской до вечера» [11]. Неотъемлемой частью в основе жанровых разработок национального обрядового фольклора К.Т. Самородов считал синкретизм ритуала мордовских молян. По его мнению, из молян «возникли и стадильно (дифференцировались) мордовские фольклорные произведения» [13, с. 36].

В исторических трудах по этническому танцу и пляске, в основе которых лежал определенно эротический подтекст пластических движений, фигурирует и другое название жанра — «оригинальные» пляски. О подобных планах соединения ритмического стиля с композициями образно-музыкальных-танцевальных фигур писал М.Е. Евсевьев. Рассматриваемые им синкретические формы несли в себе магическое символическое действие, а своеобразными средствами воссоздания энергетического источника движения выступали удары ногами и хлопки в ладоши [5, с. 360].

Вероятно, о пляске с ярко выраженным «эротическим» подтекстом говорилось в молении «Хир сари». «Моление “Хир сари” (“Девичье пиво”) заканчивается... пиршеством, пением хоровых и плясовых песен под музыку, а именно: “заходя в очередной дом, девушки с музыкантом чествовали хозяина пением песен, прибаутками, топая правой ногой и хлопая в ладоши”» [10].

Во второй половине XX в. к изучению ритуального быта мордвы обращается искусствовед, автор фундаментального исследования по антропологии музыкального искусства мордвы Н.И. Бояркин. Мы укажем лишь на некоторые детали историко-искусствоведческого контекста, в котором скорректированы основные положения, касающиеся развития пластической (танцевальной и ритмической) исполнительской формы в сферах древней земледельческой магии и обрядовой поэзии. Для первой «характерны равномерные несколько тяжеловесные “топтанья” на всей ступне на месте или медленное движение по кругу, в чем можно усмотреть архаичные представления о том, что “удары” по земле ногой, палкой способствуют оплодотворению земли и хорошему урожаю. Эти реликты древней земледельческой магии

отражены в народной поэзии (девушка, приплясывая, идет по полю — появляется трава, по лесу — вырастают деревья, по селу — рождаются мальчики) и в обрядовой культуре (сваха на свадьбе мерно стучит “люлями” или ритуальным посохом о землю — пожелания чадородия невесте)» [2, с. 216].

В этом ряду ритуального синтеза раскрываются еще многие элементы материальной и вещественной культуры древней мордвы: люляма — «ритуальный посох»; штатол — «ритуальная свеча»². Любопытный пример с описанием символических ритуализированных действий в обряде Сюлгамо микшнема (продавать сюлгамы — булавки) приводит М.Т. Маркелов. Этот обряд совершался у саратовской мордвы во время праздника Роштовань кудо (Дом плясок) [7, с. 104].

А.Г. Бурнаев считает, что «динамичные движения эротического характера вошли в танцевальную культуру как символы» [3, с. 11]. В начале 2000-х гг. искусствовед М.А. Костерина продолжила преемственную линию прикладных исследований, соединив их с теоретическими (А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова, В.С. Святогорова, С.В. Устьяхин и др.) и научными аспектами культурологической школы (Н.И. Воронина). А.Г. Бурнаев и М.А. Костерина впервые предприняли попытку научного переложения жанра древней «эротической» пляски мордвы на язык современной реконструкции «графического» текста пластики. По сути, в этой идее («не создавая ничего нового») была заключена реализация художественного метода познания, перенесенная исследователями из историко-этнографического, литературного и фольклорного наследия произведений в объективную (а не фрагментарную) культурную реальность танца. В пределах постижения смысла пляски это означает, что сами способы понимания художественного (танцевального или плясового) содержания текста уже были заданы и «скорректированы» традицией в процессе углубления обрядово-ритуальной конструкции действий, а также пластических мотивов «оригинальных» плясок XIX — начала XX века. Исследователи в данном случае выступили их интерпретаторами, ввиду чего в некоторых современных образцах язык ритуального текста не поддается определению точного времени его происхождения. Такой подход, с одной стороны, делает объект познания танца уязвимым, а с другой — необыкновенно популярным и «внеисторичным» продуктом культуры этнопластического творчества. Поясним данную особенность конкретным примером.

«Своеобразный пластический танец женщины исполняют, двигаясь по кругу против часовой стрелки. В такт музыке слегка приподнимают ступни, делают быстрые удары (переборы), меняют положение «носок-каблук»,

² Обряд перенесения свечи из одного дома в другой зафиксировал И.Н. Смирнов в историко-этнографическом очерке «Мордва» [14, с. 157, 191].

поворачиваются то в одну, то в другую сторону, одновременно меняя положение рук на талии, поднимая их вверх и сгибая в локтях на 90 градусов с ладонями, приоткрытыми наружу или собранными в кулак от себя, или свободно переводят их вдоль туловища, из стороны в сторону... не останавливаясь в танце делают быстрые переводы бедер вперед и обратно попеременно, одновременно отводя плечи в противоположную сторону, отчего происходит интенсивное колыхание шумяще-звонящих украшений... В этом заключался глубинный смысл новой нарождающейся жизни, символизируя энергию, красоту, молодость женщины и земли. Магия танца достигается женщинами через пластический образ с помощью дополнительного звучания... подвесок, колокольчиков и бубенчиков... серебряных монет, жетонов, мелькающий блеск и перезвон которых сливаются в характерную гипнотизирующую музыку, согласную с ритмичными движениями ног, рук, бедер и плеч, гармонию с цветовой гаммой красочного костюма» [3, с. 10].

Таким образом, общими характерными элементами «скульптурных» образов в контексте ритуализированного смысла пластических структур является некая «зона» действия, устанавливаемая членами древнего общества как граница между осознанным «контролированием» собственного поведения и «бесконтрольностью» телесной организации пространства. Примеры такого качества естественного поведения могут быть отделены друг от друга большими промежутками не только культурного и социального времени, но и дисциплиной этических норм. Однако здесь речь заходит не только о символическом значении «оригинальных» плясок, которые, трансформировавшись согласно историческим требованиям социальной среды, приняли формы народной забавы, но и об очевидном сложении некоторых элементов «ученой» грамматики пластического движения в танце. Присутствуя в исторической практике всех народов в XIX в., у мордвы эти нормы поведения нашли выражение в острых формах характерности и драматизации пластического действия, магического смысла реликтов и символических знаках. Культурная структура исполнительского стиля выражалась при помощи смысловой и символической связи движения со свободной пластикой языка тела. Некоторые аутентичные этнокомпозиции строились на убедительном и несколько вызывающем «эротичном» подтексте, а также спонтанности пластического изображения в форме грубых и «соблазнительных» движений. Главное то, что в *антропологическом* (имитация, спонтанность, стихийность, иллюзорность, мгновенность, инициативность, настроенность, соучастие) и *психологическом* (возбуждение, переживание, сочувствие) процессах становления архаической культуры исполнительского стиля пунктирной траекторией обозначилась плоскость «переведения» общеупотребительной структуры языка пластики в собственно «пластичность» и «танцевальность». В дальнейшем внешние телесные формы состояния, продиктованные у мордвы

выразительной пластической реальностью танцевальных движений, развивались достаточно медленными темпами в силу протекания особых историко-социальных и географических условий, а также влияния антропологических схем развития физических комплексов этноса. Но именно эти обстоятельства (особенности условий жизни древнего человека и его окружение) положили отсчет новому антропоэстетическому типу пластического мышления — «театральности». Свое летоисчисление оно ведет от первоначал трансформации уникального ритмического стиля и рифмосложения строфы, специфики песенного и инструментального контрапункта (включая традицию звучащих элементов костюмного комплекса), характерных для этнопсихологических структур восприятия, воображения, памяти и этнопластического «видения» мордвы в целом.

Список источников

1. Беневоленский Г. Мордовские верования // Мордовские моляны. — Б. м., 1868. — С. 529—530.
2. Бояркин Н.И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки) : дис. ... д-ра искусствоведения / Н.И. Бояркин. — Саранск, 1995. — 275 с.
3. Бурнаев А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце / А.Г. Бурнаев. — Саранск, 2002. — 52 с.
4. Воронина Н.И. Танцевальная пластика мордвы как феномен портретной визуализации этнографического текста (XIX—XX вв.) [Электронный ресурс] / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. — 2015. — Т. 17. — № 1. — С. 250—254. — URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_250_254.pdf (дата обращения: 25.12.2014).
5. Евсеев М.Е. Братчины и другие религиозные обряды : избр. тр. : в 5 т. / М.Е. Евсеев. — Саранск, 1966. — Т. 5. — 552 с.
6. Майнов В.Н. Предварительный очерк имеющихся в литературе сведений о мордве // Известия Русского географического общества. — СПб., 1887. — Кн. 13. — № 2. — С. 90—113.
7. Маркелов М.Т. Саратовская мордва : этнографические материалы // Саратовский этнографический сборник. — Саратов, 1922. — № 1. — С. 54—233.
8. Пролин Н.В. Картины мордовского быта : путевые заметки редактора // Пензенские губернские ведомости. — Пенза, 1865. — № 39—40. — С. 242—244.
9. Русанов И. Мордовский молян : руководство для сельских пастырей // Пензенские епархиальные ведомости. — Пенза, 1868. — № 1. — С. 20—26.
10. Рукописный фонд Мордовского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров МАССР (РФ МНИИ). Папка 40. Запись 43.
11. РФ МНИИ. Запись 77.
12. Рыков П.С. Очерк по истории мордвы: по археологическим материалам / П.С. Рыков. — М., 1933. — 112 с.
13. Самородов К.Т. Мордовская обрядовая поэзия / К.Т. Самородов. — Саранск, 1980. — 168 с.
14. Смирнов И.Н. Мордва : историко-этнографические очерки. — Т. 1. Приволжская и булгарская группа. Ч. 2 / И.Н. Смирнов. — Казань, 1895. — 225 с.

УДК 7.046.3(47)"18"
ББК 85.146.56(2)53-003.6

МАСЛОВ К.И.

ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ САПОЖНИКОВЫХ В ОЦЕНКАХ АРХИМАНДРИТА ФОТИЯ И АРХЕОЛОГА Г.Д. ФИЛИМОНОВА

Статья посвящена оценкам архимандрита Фотия и ученого-археолога Г.Д. Филимонова творчества братьев Сапожниковых, московских цеховых иконописцев начала XIX века. В то время как Фотий видел в стенописях и иконописи Сапожниковых свидетельство незыблемости древнего иконописания, Филимонов, напротив, воспринимал их как доказательство возможности развития подлинно народного русского искусства. Причиной столь резкого различия их взглядов явились искаженные представления о характере церковной живописи Нового времени и истоках ее стилистической и иконографической неоднородности.

Ключевые слова: иконописцы Сапожниковы, архимандрит Фотий, археолог Филимонов, Палех, народная иконопись, греческое письмо, фрязь.

В стенописях и иконописи братьев Михаила и Петра Сапожниковых, державших в начале XIX в. большую артель в Москве¹, в полной мере проявился характерный для позднего церковного искусства синкретизм², как и его во многом ремесленный характер, выразившийся, в частности, в большой зависимости мастеров от заказов. Стилистическая и иконографическая неоднородность живописи Сапожниковых нашла выражение отчасти и в текстах их «подрядных»: например, заключая договор на исполнение росписей приходской церкви с. Великое (1808), Сапожниковы предполагали сначала «написать самолучшим искусством три штуки разными пометами, то есть греческим, фряжским и иконным», с тем чтобы заказчик смог по ним выбрать вид «стенного письма» [32, с. 114], а взявшись за исполнение икон в иконостас каргопольского Введенского храма (1809), обязались написать «святые иконы греческим письмом» [13, с. 169].

В 1822 г. Сапожниковы исполнили живопись иконостаса придела св. Александра Невского, одного из четырех верхних приделов Благовещенского собора Московского Кремля, который был упразднен еще в XVIII в. и использовался в качестве ризницы³. В распоряжении об-

устройстве придела было указано написать изображения, иконы «ангелов тогдашних членов царствующего дома» [28, с. 6], «лучшим греческим письмом» [8, с. 58].

В феврале 1823 г. Московский Кремль посетил известный обличитель масонства и ересей, радетель церковной старины, настоятель Юрьев-Новгородского монастыря архимандрит Фотий (Спасский)⁴. Фотий приехал в Москву к своей «духовной дочери» и благотворительнице Юрьевской обители графине Анне Алексеевне Орловой-Чесменской вскоре после пожара, который случился в монастыре в конце января 1823 года. Вероятно, он приехал, чтобы отвести от себя подозрения в том, что он «с намерением сам сделал пожар, дабы иметь через то случай весь монастырь вновь обновить» [1, с. 170]⁵, а также расположить свою «духовную дочь» к выделению средств на обновление сгоревшей обители.

Москва и Кремль произвели на Фотия, после Санкт-Петербурга⁶, большое впечатление. «Град сей христианский есть как бы нечто выше земного, подобие небесного селения», — писал он о Москве [1, с. 174]. Фотий восхищался Московским Кремлем, находя его, «по совмещению в себе соборов, монастырей с дворцом и башнями, вратами святыми, и стеною высокою» единственным зданием «по-

¹ Братья Петр и Михаил Ивановы Сапожниковы являлись крестьянами Борисоглебской слободы Ростовской округи, вотчины графа В.Г. Орлова и «временно» «московскими цеховыми иконописцами» [13, с. 169; 32, с. 114]. Известно, что в 1808 г. они подрались исполнить росписи в приходском храме с. Великое под Ростовом Великим, где одновременно должны были работать не меньше 25 «искуснейших» работников их артели [32, с. 114], а в 1809 — написать иконостас Введенской церкви Каргополя [13, с. 169—170]. Они расписали Крестовоздвиженский храм в Палехе [26, с. 26] в 1807 г. [2, с. 248, прим. 42], «Новоблагословенную церковь Троицы у Чернышева моста в Сыромятниках» в Москве (1820 и 1828 гг.) [2, с. 252, прим. 61]. В 1822 г. ими были написаны иконы иконостаса придела св. Александра Невского Благовещенского собора Московского Кремля [8, с. 93; 11, с. 19, 20, прим. 95; 25, с. 6]. В 1825—1827 гг. артель Сапожниковых обновила интерьер Георгиевского собора Юрьев-Новгородского монастыря [16].

² Об особенностях поздней русской иконописи см. в публикациях И.Л. Бусевой-Давыдовой [4] и М.М. Красилина [14].

³ Возможно, уже в XVI в. на месте придела св. Александра Невского находился придел св. Георгия. После пожара 1737 г. он не был восста-

новлен, и с середины XVIII в. это помещение использовалось как ризница [11, с. 18.]. Описание иконостаса содержится в публикации прот. Извекова, настоятеля Благовещенского собора в начале XX в. [8, с. 93].

⁴ См. биографию архим. Фотия и характеристику его церковно-общественной деятельности в [10, 22].

⁵ По словам Фотия, «мысль вражия, что будто Фотий сам зажег монастырь и сумасшедшим сделался, возмущала повсюду всех, а особенно за ревность по вере ему недоброхотствующих» [1, с. 169]. То, что Фотий сам сжег монастырь, подозревал, в частности, и московский митрополит Филарет [1, с. 170]. Наше собственное расследование обстоятельств пожара подтверждает справедливость его подозрений (подробнее см.: [17]).

⁶ В 1814—1820 гг. Фотий некоторое время учился в Санкт-Петербургской духовной Академии, а затем состоял на должности законоучителя в 1-ом и 2-ом кадетских корпусах. Летом 1820 г. он оставил Санкт-Петербург в связи с назначением настоятелем Деревяницкого монастыря [10, № 7, с. 302—304].

красоте и месту во всем Российском царстве и в целом свете» [1, с. 175]. Он радовался тому, что в Успенском соборе Кремля «во всем древность соблюдена некоторая церковная», однако сетовал на то, что «расписание настенное», «которое было альфреско», «испорчено по скудости и неопытности приставников, имевших надзор за исправлением собора... после французского разорения...» [1, с. 174]⁷. Можно не сомневаться, что в тот свой приезд в Москву Фотий посетил и придел «в честь св. Александра Невского, имя которого носил победитель Наполеона» Александр I [8, с. 58], и видел недавно построенный в приделе иконостас с иконами «греческого письма».

Осматривая кремлевские храмы, Фотий не мог, очевидно, не вспомнить о предстоявших ему в скором времени работах по обновлению после пожара Юрьевской обители. Вероятно, под впечатлением увиденных им образов в «греческом» стиле придела Александра Невского, а также, возможно, узнав, что написаны они были крестьянами В.Г. Орлова, двоюродного брата его «духовной дщери» и благодетельницы, Фотий заключил с Сапожниковыми договор на обновление стенописи и иконостаса древнего Георгиевского собора XII в., единственной постройки монастыря, не затронутой пожаром.

Работы в Георгиевском соборе были выполнены артелью Сапожниковых в 1825—1827 гг. [16]. Церковный писатель А.Н. Муравьев в таких выражениях описал интерьер храма после обновления: «...вкус и изящество новейших времен руководствовались обновителями храма, и, несмотря на то, не утрачено ничего древнего, так что все новейшее кажется только обновлением старого... таким образом, сохранился величественный иконостас и уцелела стенная живопись, писанная по древним очеркам» [21, с. 13]⁸.

В желании обновить в «древнем» стиле интерьер Георгиевского собора, как и Юрьев монастырь в целом, проявилось страстное и вместе с тем демонстративное стремление архимандрита Фотия во всем подражать христианской древности. Этим во многом он был обязан главному своему делу в то время — борьбе «противу тайных обществ <...> за церковь, веру и спасение царя и отечества» [6, с. 219]⁹. В 1822—1825 гг. Фотий пять раз встречался с Александром I, и одним из результатов этих

встреч явилась его записка, в которой он предлагал меры для спасения России от «революции» — от «духовного», как он писал, Наполеона [9, с. 271]. Взяв на себя миссию по спасению православного отечества от разрушительных западных влияний, Фотий стремился соответствовать ей и своим внешним видом, и подчеркнuto демонстративными манерами поведения, и общежитием, введенным в монастыре по древнему преданию [10, № 7, с. 314], и «древним» обликом своей обители, который он сознательно стремился придать ей при обновлении¹⁰.

Мысль о необходимости обращения современных иконописцев к древним подлинникам положена была Фотием в основу написанного им спустя несколько лет после обновления интерьера Георгиевского собора «Мнения о писании и продаже св. икон и о надзоре за иконописцами» [20]¹¹. Фотий оказался способен написать «Мнение...» благодаря своему опыту работы с иконописцами в процессе обновления Юрьевской обители, прежде всего с Сапожниковыми. Известно, в частности, что именно от Владимира, сына Петра, Сапожникова, занимавшегося поновлением старых и написанием новых образов в Георгиевском соборе, Фотию в 1825 г., был доставлен из Москвы иконописный подлинник — «Книга описания всех святых» [16, с. 77—78, 87], а в 1833 г. Фотий сообщал посетившему Юрьев монастырь художнику-археологу Ф.Г. Солнцеву о составленном им самим иконописном «подлиннике» [23, с. 152]¹². «Должно, — указывал Фотий в «Мнении...», — писать Святые иконы и изображать с подлинников, изданных и одобренных церковной властью, древних и изданных в руководство», т. е. «книг, где описание святых содержится, их жития, естественного подобию, лет, одеяния и прочего, и подражать святым и Богомудрым мужам, предавшим образцы святых икон, Церковью принятые и хранимые...» [20, с. 137]. В «Мнении...» содержались также требования к иконописцам «постом и молитвой себя приуготовлять» к работе, подражая «древним и Святым Богомудрым мужам», а также устанавливался запрет писать им помимо икон «вещи» «мирские и соблазнительные» [20, с. 137]. В Сборнике

⁷ Работы по поновлению стенописи Успенского собора после Отечественной войны 1812 г. «произведены были спешно и исполнены худо... по произволу или невежеству иконописцев надписи над многими изображениями были заменены другими». Лики святых были прописаны масляной краской, в то время как остальное клеевой [24, с. 12].

⁸ Один из современников отмечал, что Фотий не любил итальянскую живопись, предпочитал ей суздальскую, и собор «расписал на старинный манер, по его мнению», не различая однако никаких «манеров» и допуская то, что казалось ему православным [цит. по: 16, с. 77]. Впоследствии, в конце XIX в., академик М.П. Боткин, руководивший работами по обновлению живописи храма в русско-византийском стиле, при которых росписи Сапожниковых были почти полностью уничтожены, нашел, что они отличались очень плохим стилем, были местами карикатурны, и не связал их с древнерусской традицией [12, с. 4].

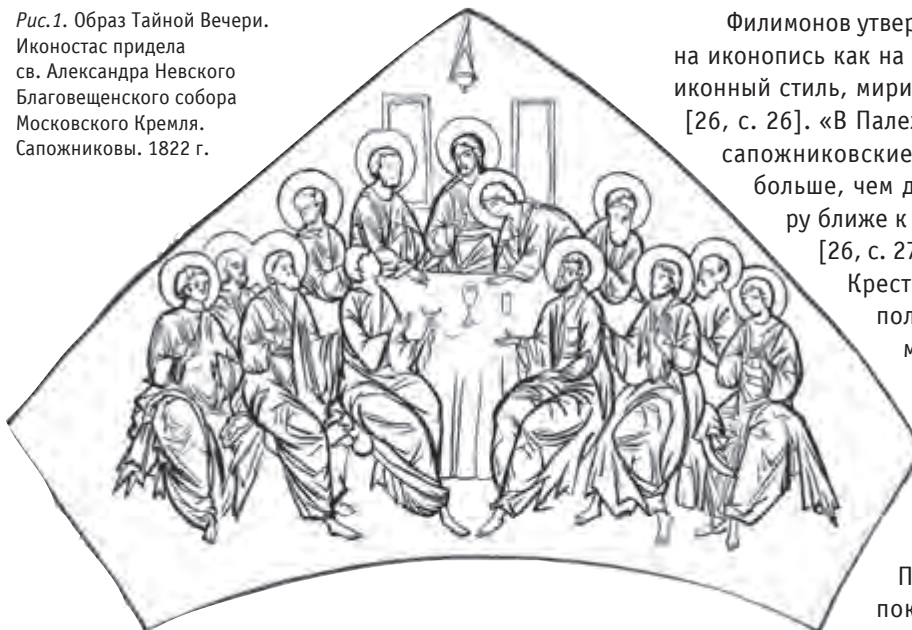
⁹ Подробнее об этой церковно-общественной деятельности Фотия см.: [6, с. 214—231].

¹⁰ А.Н. Пыпин, представляя Фотия «полудиким иступленным фанатиком и совершенным старообрядцем», подчеркивал, что он «был не лицемер... и постник и подвижник до излишеств; грудь его была изранена ввезшимися медными веригами, которые потом извлекли или вырезали врачи...» [цит. по: 6, с. 214]. Прот. Георгий Флоровский, считавший Фотия экстаиком и визионером, почти полностью потерявшим чувство церковно-канонических реальностей, утверждал: «...мнее всего слышится в неистовых воззваниях и выкриках Фотия голос церковной старины или церковного предания. Он для этого слишком мало знал...» [31, с. 156—157].

¹¹ «Мнение...» было написано Фотием «по силе Указа Священного Синода от 27 февраля 1830 г.», который преследовал, очевидно, те же цели, что и указ № 281 от 24 января 1830 г. «О собрании отзывов Епархиальных первосвященных по вопросу о мерах, какие представляются желательными для предупреждения распространения в народе неискусно писаных икон» [18, с. 295] (подробнее об этом см.: [18]).

¹² В описании Юрьева монастыря архимандрита Макария упоминается «Книга святых всех, како их св. иконы и св. образа иконописцам и живописцам подобает писати» 1834 г. с подписью Фотия [15, с. 58].

Рис. 1. Образ Тайной Вечери.
Иконостас придела
св. Александра Невского
Благовещенского собора
Московского Кремля.
Сапожниковы. 1822 г.



на 1866 г., изданном Обществом древнерусского искусства, где «Мнение...» Фотия было опубликовано, оно было названо «любопытным образцом <...> восточного направления в его крайностях, наследованных от Стоглава, и в настоящее время бесплодных, как по отсутствию точных сведений, так и по неисполнимости тенденций» [5, с. 80, примеч. ред].

Отметим, что оценка эта принадлежала редактору изданий Общества древнерусского искусства, известному ученому-археологу Г.Д. Филимонову, который отвел церковной живописи Сапожниковых важное место в своих представлениях о русском искусстве и его будущем. Филимонов не придавал произведениям Сапожниковых того особого охранительного значения, которое стремился им вменить архимандрит Фотий, заключивший с ними договор на исполнение стенописи в Георгиевском соборе на старинный манер «альфреско иконописным отличным ремеслом» [33, л. 44—45]. Филимонов, напротив, был убежден, что живопись Сапожниковых являлась образцом подлинно народного искусства, обещавшим замечательное будущее.

Иконописцев братьев Сапожниковых Г.Д. Филимонов впервые упоминает в своей статье в газете «День», написанной вскоре после поездки в Палех, которую он предпринял в январе 1863 г., вероятно, в связи с предполагавшимся учреждением при Московском публичном музее Общества древнерусского искусства, одной из главных задач которого должно было стать содействие развитию церковной живописи в России [25]¹³. Расписывая в течение двух лет главный храм Палеха, Крестовоздвиженскую церковь, «лучшие, по мнению Филимонова, московские иконописцы начала столетия» Сапожниковы оказали, как он считал, «сильное, решительное, благотворное влияние на Палехскую школу» [26, с. 26—27].

Филимонов утверждал, что Сапожниковы «смотрели на иконопись как на искусство» и «выработали особый иконный стиль, миривший древние типы с искусством» [26, с. 26]. «В Палехе почти у каждого иконника есть сапожниковские рисунки, которыми они дорожат больше, чем древними, так как они по характеру ближе к современному вкусу», — писал он [26, с. 27], особо подчеркивая, что росписи Крестовоздвиженского храма были исполнены Сапожниковыми «по придуманному ими же самими рисунку» [26, с. 26]. В последнем ученый-археолог, однако, ошибался. Как показал А.В. Бакушинский, эти рисунки были заимствованы ими из изданных в Европе в XVII в. Библии Вайгеля и Библии Пискатора [2, с. 54—84]. Весьма показательно, однако, что в оценке художественных достоинств стенописи

храма Бакушинский не расходился с Филимоновым, указывая, что «плоскостность и ковровость» древнерусской живописи в росписях Сапожниковых «преодолены», и что «шлаки ремесленничества, упадничества и некоторого вырождения» были переплавлены мастерами «в кристаллы подлинного и значительного искусства» [2, с. 57, 78].

Филимонов знал об артели братьев Сапожниковых и выделял их среди других московских иконописцев еще до своей поездки в Палех. Осенью 1862 г. ему посчастливилось приобрести часть сапожниковского собрания рисунков, которое сын одного из братьев продавал у Сухаревой башни. Именно познакомившись с рисунками Сапожниковых, Филимонов вопреки сложившемуся у него к этому времени представлению об окончательном упадке народной иконописи должен был признать, что многие из этих рисунков «носили яркую печать самостоятельной деятельности в искусстве, обнаруживая новые стороны и значительную степень развития иконописи» [27, с. 30]. Собрание Сапожниковых, отражавшее результаты «народной иконописи по крайней мере за два последние столетия», должно было произвести, как он полагал, «решительный переворот в изучении русской иконописи» [27, с. 31]. Исполняя свою живопись «сообразно древнему подлиннику» [30, с. 42] и «имея постоянно пред глазами задачи — восстановить нарушенные отношения между народом и его искусством, отыскать точку равновесия в искусстве, между сломанным старым и не привившимся новым, скрепить связь между иконописью и живописью», Сапожниковы, утверждал Филимонов, «внесли своими работами в низведенную до ремесла иконопись новые свежие силы и открыли тем новые стороны развития народному искусству» [30, с. 41].

Филимонову был хорошо известен и написанный Сапожниковыми иконостас придела св. Александра Невского. Когда в начале 1860-х гг. в связи с реставрацией Благовещенского собора было решено заменить его,

¹³ В дальнейшем ссылки даются на отдельное издание статьи [26].

восстановив некогда существовавший в храме придел св. Георгия, Филимонов резко выступил против этого плана: «Едва ли кто из современных иконописцев напишет иконы лучше Сапожниковых» [28, с. 6]. Он был уверен, что «при возвращении к гадательному старому... вновь написанный» иконостас «не в состоянии будет соперничать с настоящим» [28, с. 6]¹⁴.

Особое отношение Филимонова к иконникам Сапожниковым объяснялось тем, что он увидел прямую связь их живописи с иконописью XVII в., еще не извратившей, как он полагал, своего народного характера [26, с. 31]. Живоносным источником русского искусства в XVII в. явилось, по мысли Филимонова, творчество Симона Ушакова, освободившего иконопись от застоя и давшего ей «возможность дальнейшего развития на чисто национальной почве» [29, с. 84]. Из школы Ушакова, воодушевленной, как он писал, «совершенно новыми, до него неизвестными идеями, с древностью имевшими лишь общий корень христианского искусства», вышло две ветви: «с одной стороны, стиль так называемый греческий, основанный на строгом изучении подлинника, иконописных преданий, но со значительным против древних переводов улучшениями в рисунке и технике, с другой стороны, стиль фряжский, преимущественно усвоенный учениками Ушакова, ближайший к иностранным образцам, но с затейливыми украшениями и богатой позолотой» [29, с. 84]. После Ушакова иконопись, утверждал Филимонов, жила почти исключительно лишь тем, что было выработано его трудами. С эпохи Петра она стала терять под собою твердую почву народности; и церковь, и правительство, в прежние времена покровительствовавшие народу в деле иконописи, стали смотреть на нее «как на какое-то староверческое ремесло» [26, с. 32—33].

¹⁴ Иного мнения придерживался другой член Общества древнерусского искусства Н.В. Дмитриев, писавший об иконостасе придела св. Александра Невского: «Недостатки его заключаются, между прочим, в отсутствии единства стиля, в смешении форм италийских с готическими, без наблюдения хороших пропорций. Иконы мастера Сапожниковых не представляют как произведения иконописи, ничего особенного» [7, с. 22]. Георгиевский придел не был, однако, восстановлен, так как «не нашли актов и описей», какие иконы в нем были, а также по недостатку средств [8, с. 59].



Рис. 2. Образ св. Феодора Стратилата. Иконостас придела св. Александра Невского Благовещенского собора Московского Кремля. Сапожниковы. 1822 г.

Представителями первой «ветви» Филимонов считал Сапожниковых, а в иконописи палешан, которую освежило, по его мнению, их влияние, он видел залог развития этого народного искусства в будущем [26, с. 41]¹⁵.

Таким образом, в то время как архимандрит Фотий стремился увидеть в живописи Сапожниковых свидетельство незыблемости древнего иконописания, спустя четыре десятилетия ученый-археолог Филимонов воспринимал ее, напротив, как доказательство возможности развития подлинно народного искусства. Очевидно, что причиной столь резкого различия взглядов на творчество мастеров были искаженные представления обоих о характере русского искусства Нового времени и истоках его стилистической и иконографической неоднородности. Высокая оценка Филимоновым творческих возможностей Сапожниковых основывалась на ошибочном утверждении, будто сами они являлись авторами рисунков, которые, в действительности, были выполнены ими по гравюрам западноевропейских Библий. Что касается Фотия, то, заключая договор на обновление стенописи и иконостаса Георгиевского собора, он, несомненно, сознательно предпочел московскую «суздальскую»

живопись Сапожниковых Санкт-Петербургской академической. Однако, не будучи образован по части художеств, вероятно, он не был способен различить в их «особом» иконном стиле, мирившем, по выражению Филимонова, «древние типы с искусством», «греческое письмо» и повторявшую западные образцы так называемую фрязь. На это указывает, в частности, то, что образа иконостаса придела св. Александра Невского, «греческое письмо» которых подтолкнуло Фотия к заключению договора с Сапожниковыми на обновление согласно древним подлинникам живописи Георгиевского собора, на деле были исполнены как по образцам, восходившим к древнерусской живописи второй половины XVII в. (в частности, иконы «Благовещение Господне» и «Тайная Вечеря» (рис. 1)

¹⁵ Свою идею возвращения к народности в церковном искусстве Филимонов впоследствии попытался претворить в стенописи Грановитой палаты Московского Кремля, исполненной палехскими мастерами к коронации Александра III в 1883 г. (подробнее об этом см.: [19]).

[3, рис. 1, 30]), так и по западноевропейским гравюрам Нового времени (иконы архангела Михаила и св. Феодора Стратилата (рис. 2) [3, рис. 22, 16]).

Список источников

1. Автобиография Юрьевского архимандрита Фотия // Русская старина. — 1895. — № 3. — С. 177—184; №7. — С. 167—184.
2. Бакушинский А.В. Искусство Палеха / А.В. Бакушинский. — М. ; Л., 1934. — 266 с.
3. Благовещенский собор Московского Кремля : Иконостас придела Александра Невского. Т. IV.В. Альбом фотофиксации иконостаса (фото до реставрации) / ВСПО «Союз-реставрация». — М., 1984. — 35 с.
4. Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сб. статей. — М., 2001. — С. 17—30.
5. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1866. — С. 1—106.
6. Гордин Я.А. Мистики и охранители : дело о масонском заговоре / Я.А. Гордин. — СПб. : Изд-во Пушкин. фонда, 1999. — 287 с.
7. Дмитриев Н. Возобновление Московского Благовещенского собора / Н. Дмитриев. — М., 1864. — 22 с.
8. Извеков Н.Д., прот. Московский придворный Благовещенский собор / прот. Н.Д. Извеков. — М., 1911. — 120 с.
9. Из записок Юрьевского архимандрита Фотия // Чтения в Обществе истории и древностей российских. — 1868. — Кн. 1. — С. 262—273.
10. Карнович Е. Архимандрит Фотий, настоятель Новгородского Юрьева монастыря // Русская старина. — 1875. — № 7. — С. 301—332; № 8. — С. 459—489.
11. Качалова И.Я. Благовещенский собор Московского Кремля / И.Я. Качалова. — М., 1990. — 384 с.
12. Кедринский М. Реставрация и освящение Георгиевского собора Юрьев-Новгородского монастыря / М. Кедринский. — Новгород, 1902. — 23 с.
13. Кольцова Т.М. Северные иконописцы : Опыт библиографического словаря / Т.М. Кольцова. — Архангельск, 1998. — 191 с.
14. Красилин М.М. Русская икона XVIII — начала XX веков // История иконописи. Истоки. Традиция. Современность. VI—XX века. — М. : АРТ-БМБ, 2002. — С. 209—230.
15. Макарий, архим. Описание Новгородского общежительного первоклассного Юрьева монастыря / архим. Макарий. — М., 1858. — 115 с.
16. Маслов К.И. К истории обновления Юрьев-Новгородского монастыря архимандритом Фотием // Материальная база сферы культуры. Чтения памяти Л.А. Лелекова — 1998 : науч.-информ. сб. — Вып. 4. — М., 1998. — С. 74—90.
17. Маслов К.И. К истории пожара Юрьев-Новгородского монастыря 1823 г. // Материальная база сферы культуры. К 30-летию Отдела монументальной живописи ГосНИИР : науч.-информ. сб. — Вып. 3. — М., 2001. — С. 101—105.
18. Маслов К.И. О проектах исправления иконописи 1830-х годов // Искусство христианского мира. — Вып. V. — М., 2001. — С. 292—296.
19. Маслов К.И. Стенопись Грановитой палаты Московского Кремля: возвращение к народности // Обсерватория культуры. — 2014. — № 6. — С. 54—59.
20. Мнение Юрьевского Отца Архимандрита Фотия о писании и продаже Икон и надзоре за иконописцами, по силе Указа Святейшего Синода от 27 февраля 1830 года // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. — М., 1866. — Отдел второй. Смесь. — С. 132—138.
21. Новгородский Юрьев монастырь. По описанию А.Н. Муравьева. — Новгород, 1908. — 42 с.
22. Попов К. Юрьевский архимандрит Фотий и его церковно-общественная деятельность // Труды Киевской духовной академии. — 1875. — № 2. — С. 373—384 ; № 6. — С. 696—817.
23. Солнцев Ф.Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. — 1876. — № 5. — С. 147—160.
24. Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века : [в 4 т.] / А.И. Успенский. — М., 1913. — Т.1. — 322 с.
25. Филимонов Г. Палех // День. — 1863. — № 34. — С. 4—8; № 35. — С. 9—11.
26. Филимонов Г. Палех / Г. Филимонов. — М., 1863. — 42 с.
27. Филимонов Г.Д. Археологический клад у Сухаревой башни // Вестник Общества древнерусского искусства. — 1874. — № 4—5. — IV. Смесь. — С. 29—32.
28. Филимонов Г.Д. Открытие фресков в верхних приделах Московского Благовещенского собора // Современная летопись. — 1863. — № 26. — С. 5—8.
29. Филимонов Г.Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1873. — С. 1—104.
30. Филимонов Г.Д. Собрание иконописных рисунков братьев П. и М. Сапожниковых // Вестник Общества древнерусского искусства. — 1875. — № 6—10. — IV. Смесь. — С. 41—45.
31. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия / прот. Г. Флоровский. — Вильнюс, 1991. — 601 с.
32. Шемякин А.И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII—XIX веков / А.И. Шемякин ; под ред. А.М. Рутмана. — Ярославль, 2012. — 610 с.
33. Юрьев Новгородский монастырь // РГАДА. Ф. 1208. Оп. 1. Ч. IV. Ед. хр. 66. № 8124.



ВРУЧЕНИЕ ВЫСОКОЙ НАГРАДЫ

28 октября 2015 г. в конференц-зале Президиума Российской академии наук в Москве состоялась торжественная церемония вручения премий памяти митрополита Московского и Коломенского Макария (Булгакова) за 2014/2015 годы. Церемонию возглавил Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл.

Высокой награды — медали лауреата Макариевской премии за 2014/2015 гг. в номинации «История Православной Церкви» удостоены чет-

веро ученых, среди них — доктор филологических наук **Исаченко Татьяна Александровна**, ведущий научный сотрудник Российской государственной библиотеки (РГБ), за труд «Вера и противление в ответах и обличениях 80—90-х гг. XVII в. Новые библейские переводы в филологических школах XVII в.» (III премия по указанной номинации).

Это не первый случай вручения высоких наград сотрудникам библиотек. В 2011 г. высокой чести быть лауреатом Макариевской премии была удостоена **Гусева Александра Алексеевна**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник РГБ, за труд «Свод книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации» (II премия по номинации «История России»).

С Первосвятительским словом к собравшимся обратился Святейший Патриарх Кирилл, подчеркнув, что «Макариевская премия является самой престижной премией России в области гуманитарных наук. Мысль о необходимости поощрения и награждения талантливых сограждан, “посвящающих себя делу науки и общепользовательным знаниям”, пришла иеромонаху Макарию еще в юношеские годы. Однако реализовано сие желание было значительно позже — уже после его смерти, так что сам он не увидел плодов своих усилий. Тем не менее, это еще раз свидетельствует о широте души и величии замыслов владыки Макария, который понимал данный проект не как частный, личный, но как осуществляемый в долгосрочной перспективе на благо науки, на благо Церкви и Отечества. Премии митрополита Макария давались исключительно за несомненно весомый научный вклад».

Участников церемонии приветствовали президент Российской академии наук В.Е. Фортов. Первый заместитель председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Федоров передал приветствие от председателя Совета Федерации ФС РФ В.И. Матвиенко. Первый заместитель руководителя фракции «Единая Россия» в Государственной Думе ФС РФ С.А. Попов огласил приветствие председателя Государственной Думы ФС РФ С.Е. Нарышкина. Заместитель мэра Москвы в Правительстве Москвы А.Н. Горбенко выступил с речью и передал слова приветствия от имени мэра Москвы С.С. Собянина.

В завершение церемонии Предстоятель Русской Православной Церкви торжественно вручил лауреатам медали и дипломы.

Видеосюжет о вручении премии доступен на сайте телеканала Москва-24 по адресу:
<http://tv.m24.ru/videos/86692>

УДК 1(091):165.43
ББК 87.3(4Вел)6-702.5

ЛОРЕТИ А.

ПРОБЛЕМА ВЫХОДА ИЗ СОЛИПСИЗМА У Л. ВИТГЕНШТЕЙНА

В статье рассматривается понятие солипсизма как философской позиции, анализируется подход к нему Л. Витгенштейна в параграфах «Философских исследований», относящихся к «аргументу против индивидуального языка». Доказывается, что решение проблемы, которое предлагает Витгенштейн, приводит к отказу от любого философского и психологического тезиса (прежде всего, от бихевиоризма), который напоминает отрицательную онтологию Горгия.

Ключевые слова: Витгенштейн, Философские исследования, индивидуальность, солипсизм, ощущение, язык.

В посвященной «Философским исследованиям» Л. Витгенштейна литературе особое внимание уделяется аргументу против индивидуального языка. Однако следует рассмотреть те параграфы «Философских исследований», которые относятся непосредственно к индивидуальному языку, а точнее, к самому понятию индивидуальности, которое Л. Витгенштейн подвергает беспощадной критике. С его точки зрения, особое отношение к этому понятию может привести к солипсизму. Чтобы понять, в чем заключается данное состояние, вспомним «Метафизические размышления» Р. Декарта [3]. Согласно Декарту, следует сомневаться в существовании внешнего мира, ибо полученная от наших ощущений картина зачастую обманчива и противоречива. Единственное, что не подлежит сомнению, — это Я, «вещь мыслящая».

К подобному скептическому результату ведет и мыслительный эксперимент Х. Патнэма [5]. Нет гарантий



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

того, что мы в действительности не являемся «мозгами в бочке» и что наши слова отсылаются не к вещам внешнего мира, а к некой, созданной злым ученым, виртуальной реальности. Из-за обманчивости наших ощущений возникают такие вопросы, как, например, видит ли один человек цвета так же, как видят их другие [7, с. 387]. Откуда нам известно, что у других людей вообще есть какие-либо зрительные ощущения? Может быть, наличие физических органов (например, глаз) является причиной совершенно новых и незнакомых нам ощущений, но не цветовых, которые определяют действия этих людей таким же образом, как нами руководят цвета¹. Тогда можно было бы представить себе совершенно другой набор ощущений, помогающих другим людям адаптироваться к жизни. Но и при подобной гипотезе следует отметить, что люди так и смогли выучить естественный язык, ибо подразумевается, что, например, слово «красный» обозначает одно и то же для всех. Обратим внимание, что речь идет не только о словах «красный» и «зеленый», но и о словах «цвет», «вкус», «звук». Таким образом, остается неизвестным, есть ли у других людей какой-то мир, качественно схожий с нашим. Мы говорим не о звуке — предмете физики, который описан как колебание воздуха, а об опыте звука, о том, как его переживает человек, или о головной боли, или о вкусе меда. Возможно, когда кто-то говорит о вкусе меда, он имеет в виду лишь свое личное ощущение, в то время, как все остальные едят мед и у них возникает другое ощущение, которое первый описал бы как визуальное, если бы оно у него было.

Неизвестно, имеют ли все остальные люди опыт восприятия мира, похожий на наш. Если продолжать дальше, то другой человек становится для нас абсолютной загадкой. Мы не знаем, что значит быть другим, что из себя представляет жизненный опыт со стороны другого человека. В итоге, если не исчезает такое состояние само, то возникает ощущение полного, абсолютного одиночества, это и есть чистый солипсизм.

Витгенштейн изо всех сил пытается исключить риск упасть в подобное состояние. Однако он не хочет заявлять это догматически или обращаться к очевидному факту, что подобная мысль исчезает под воздействием событий повседневной жизни. Он хочет опровергнуть такое мнение с теоретической точки зрения, изо всех сил пытаясь доказать, что мысль Декарта является просто «сном языка» [2, с. 197].

Если мы всегда находились в описанном состоянии полного одиночества, то идея о том, что наш обыденный язык служит способом отсылки к нашим индивидуальным ощущениям, теперь оказывается спорным. В качестве примера ощущения Витгенштейн анализирует ощущение

и понятие боли, потому что оно кажется более доступным общему пониманию.

Витгенштейн в начале параграфа 244 «Философских исследований» восстанавливает в памяти читателя более ранние воспоминания, на которые тот не обращает достаточного внимания [2, с. 171]. Как ребенку выучить слово «боль»? Ребенок кричит, ощущая боль. Иначе говоря, такое естественное и самопроизвольное поведение становится культурным выражением (у Витгенштейна нет такой терминологии). Его учат новому поведению боли, которое заменяет самопроизвольное поведение, а не обозначает его. Здесь Витгенштейн безусловно прав.

Было бы неразумно утверждать, что слово «боль» означает «крик ребенка». В действительности, они — эквиваленты, крик заменяется равнозначным выражением. Цивилизованное выражение добавляется в знание ребенка, следовательно, с этого момента ребенок больше не будет кричащим новорожденным. Будут говорить, что он приобрел новую способность.

Витгенштейн задается вопросом: «Как же тогда я могу стремиться к тому, чтобы втиснуть язык между болью и ее выражением?» [2, с. 141]. Именно в этом вопросе и заключается суть проблемы, которая будет рассмотрена. Связь между болью и выражением боли является настолько сильной, что нет никакой возможности найти пространство в языке между ними. Иными словами, возможно ли разорвать такую связь между выражением и болью? Витгенштейн критикует бихевиоризм [2, с. 186; 8], т. е. ту психологическую концепцию, которая приравнивает ментальные события человека к его поведению, однако его слова заставляют задуматься. Он считает, что между болью и ее выражением есть очень сильная взаимосвязь. Представляется уместным заключить, что боль и выражение боли — одно и то же. Тем не менее по различию между критериями и признаками, о котором Витгенштейн пишет в «Голубой книге» [1, с. 366], критерий какого-то дела и само это дело — не одно и то же. Существуют разные критерии одного и того же явления. В этом смысле было бы нелепо приравнивать боль к поведению боли.

В повседневной жизни к боли относятся не так, как к другим феноменам, например к погоде. Чтобы узнать погоду, смотрят вокруг или спрашивают у других, если нет возможности посмотреть в окно. Пример погоды — типичная ситуация, в которой может возникнуть намек на эпистемический субъект перед фактичностью. Погода является отличной парадигмой, так как у всех перед глазами одна и та же реальность, и люди часто спрашивают друг у друга, какая будет погода. (А про погоду возможно говорить объективно.) Но является ли таковым наше отношение к боли? Совершенно точно — нет!

Человеческое знание не является чисто эпистемологическим (знанием ради знания) и по отношению к погоде. Например, если человеку хочется узнать, идет ли дождь, то его знание будет заинтересованным. Как он отреагирует, если увидит в окно, что дождь не идет? Скорее

¹ Н. Блок предполагает существование некой «перевернутой земли», т. е. планеты, которая отличается от нашей только цветами вещей [6]. Однако подобная аномалия не отражалась бы в жизни людей и в их действиях.

всего, так: «Сейчас нет дождя? Здорово! Можно выйти на улицу! Нет дождя? Замечательно! Смогу встретиться с этим человеком». В подобных выражениях нет представления фактов через слова [1, с. 230—231].

В отношении боли человек далек от такой парадигмы. В данном случае речь идет не о фактах, а просто о взаимодействии. Стремление помочь ребенку, который кричит «у меня болит живот!», не вызвано тем, что человек как субъект видит какой-то факт (например, поведение, свидетельствующее о боли, в том числе, словесное). Следовательно, он понимает: если ребенок так ведет себя, это значит, что в его «сокровенном внутреннем мире» [4, с. 97] есть нечто ужасное, о чем он догадывается по собственным ощущениям, потому что у него тоже иногда болит живот и он знает, как это неприятно. Он расстроен плохим самочувствием малыша, соответственно, ему хочется устранить причину его беспокойства.

Так почему человек решает прийти на помощь? В этом случае вопроса «почему» не возникает, родители помогают ребенку не на основе каких-либо причин, не потому, что приходят к какому-то выводу, исходя из его слов или слез, не на основе внутренних, скрытых переживаний, а спонтанно, в процессе непосредственного взаимодействия. Человек просто оказывает помощь, не задавая себе лишних вопросов. Его движение — это просто движение, плач ребенка — просто плач и ничего больше. Человеку не приходит в голову, что судорога является поведением эпистемического субъекта, который отмечает процесс причинности, и он не спрашивает себя, как ему реагировать на это событие. Когда человеку больно, он не является субъектом, эпистемологически наблюдающим какие-то явления боли, обладающим непосредственным знанием о ней и думающим впоследствии, что ему нужно делать. Тем более, как было отмечено, и по отношению к дождю человек не является объективным субъектом знания. Также в данном случае он не говорит ни правды, ни лжи, а лишь «играет».

Позволим себе обратиться к примеру не в полной мере философскому, из документальных фильмов о животном мире. Африканский буйвол, подвергаясь нападению группы львиц, испускает такой необычный рев, что члены стада атакуют львиц и обращают их в бегство. Однако часто львицы не уходят, они прячутся и наблюдают за перемещением буйволов. Если член стада ранен, они нападают на него еще раз. Он испускает рев, возможно, даже более надрывный, чем первый, но, как ни странно, члены стада не двигаются и оставляют его на верную смерть.

Среди людей такое поведение, как у буйволов, является странным, но, по мнению Витгенштейна, от людей как человеческих существ не стоит ожидать большего. У людей другая форма жизни, разумеется, более сложная, хотя и столь же обосновательная.

Здесь можно обратить внимание на то, что в отличие от буйвола человек является разумным существом: он рассуждает, может отдавать себе отчет в том, почему он

действует тем или иным образом. Однако Витгенштейн указывает, что «цепь причин ограничена» [2, с. 189], последняя из причин будет беспричинной. Напрасно человек гордится тем, что он обладает разумом, потому что разум ему не помогает оправдывать его действия какими-либо окончательными причинами. Это то же самое, как думать, что в действительности на какой-то пригородной улице есть крайний (по своему расположению) дом города [2, с. 86]. Есть ли на окраине крайний дом? Безусловно есть, но он там находится, потому что он случайно там оказался. Завтра построят другой. Конечная причина является конечной фактически, а не по праву, а это значит, что нет причин. Наш разум словно повисает в воздухе. Такая идея представлена Р. Магриттом в картине «Замок в Пиренеях». Если спросить, где находится деревня, то мы ответим: «Она стоит на камне». Но что делать в том случае, если камень и сам в воздухе? Это интуиция Витгенштейна, которую любой, даже самый мягкий рационализм, должен принимать во внимание.

Боль является частью человеческой жизни, которую надо было бы описывать таким же образом, как и жизнь африканского буйвола. Такие описания будут звучать банально, они довольно известны. Но Витгенштейн делает именно это, он напоминает читателю эти концепции для того, чтобы он мог бороться с призраком субъекта, живущего в онтологической двойственности, замкнутого в себе и в то же время существующего среди людей. С одной стороны, данный субъект показывает другим то, что происходит внутри него, надеясь, что другие будут приходить к правильным выводам, а с другой — он должен быть в состоянии угадать, что происходит внутри других.

Человек ведет себя в соответствии со своими внутренними процессами, это «сон нашего языка» [2, с. 197]. Если принимать такую иллюзию полностью, то, согласно Витгенштейну, выход в чистый солипсизм неизбежен.

Философские теории являются просто делом выбора языка, так что если, допустим, человек — солипсист, то с какого-то момента вместо «мне больно», он просто будет говорить «есть боль» (вводя тем самым очень странное выражение!) и не станет говорить, что некоему человеку больно и что он «действует как Л.В., когда ему больно» [9]. Если вы — восточный деспот, то, в принципе, вы можете заставить подданных принять такое словесное употребление, но их жизнь от этого не изменится. Не говорят, что «этот человек ведет себя, как деспот, когда есть боль», а просто — «человеку больно», но такое изменение не влияет на жизнь человека.

Если сказать: «человек ведет себя, как деспот, когда есть боль», все равно ему окажут помощь. Человеческая жизнь не изменится, изменится только форма выражения мысли. Здесь видно, как языковая игра на самом деле является всего лишь языковой игрой. Выражение «человеку больно» с точки зрения своей структуры не похоже на «человек себя ведет, как деспот, когда есть боль». Но как элемент игры остается прежним, так и сама игра остается

той же самой. Важно не само слово, а то, как человек живет, что он делает.

Следует отметить, что, в сущности, Витгенштейн не отказывается полностью говорить о внутренней сфере, напротив, иногда он использует такие предложения: «Красное пятно, когда оно есть, выглядит иначе, чем тогда, когда на самом деле его нет...» [2, с. 215]. Но Витгенштейн уже переболел этой болезнью и приобрел иммунитет, поэтому теперь он делает это бесстрашно, словно биолог, работающий над созданием вакцины.

Пункт XI второй части «Философских исследований» посвящен феномену гештальта [2, с. 227—317]. Такие явления интересны, потому что, возможно, они показывают нам «сокровенный внутренний» мир человека. Возможно видеть фигуру в виде белого креста на черном фоне или в виде черного креста на белом фоне. Однако фигура остается неизменной, как и страницы книги, но что-то внутри зрителя изменилось. То же самое следует сказать и насчет фигуры утки-кролика: фигура, которую видели, как утку, вдруг стала кроликом, т. е. больше не видят в ней утку. Человек говорит о том, что происходит внутри него. Витгенштейн должен был посвятить целые страницы тому, чтобы опровергнуть это утверждение, как вдруг он воскликнул: «От идеи “приватного объекта” всегда избавляются так: допусти, что он непрерывно изменяется, но ты этого не замечаешь, так как твоя память постоянно обманывает тебя» [2, с. 293]. Здесь память понимается в строгом смысле, как самое непосредственное и новейшее воспоминание, в феноменологии именуемое «удержанием», «схватыванием». Если избавиться от феноменологической жизни, то, согласно Витгенштейну, следует использовать подобные аргументы так: «Я до сих пор был неким определенным человеком, и вдруг во мне откуда ни возьмись появились воспоминания другого человека». К подобным мыслям следует относиться серьезно, потому что они показывают, что такая внутренняя жизнь весьма далека от нашей повседневной жизни. В этом выражается вся глубокая антипатия Витгенштейна к внутренней сфере в целом.

Итак, можно сделать вывод, что любая философская теория, как феноменализм так и материализм, является неправильной, потому что нельзя приравнять речь о боли к речи о погоде. Такие ситуации очень далеки друг от друга.

Материалисты и бихевиористы по сравнению с Витгенштейном совершенно безвредны, потому что они по крайней мере принимают язык, с помощью которого феноменист формулирует свою позицию, и пытаются его убедить в неверности его теории. А Витгенштейн, наоборот, не возразил бы на то, что человек увидел превращение утки в кролика. Однако при этом он сказал бы, что не надо твердо утверждать, что есть две сферы реальности. Человек может вполне рассказывать о своих ощущениях с

такой живостью, которая у него есть обычно, в те моменты, когда он не занимается философией [2, с. 175]. Но если спросить, где именно произошло такое превращение, то складывается впечатление, что можно изобразить такой процесс. Но любой ответ будет неправильным: если задаться таким вопросом, то это явление уже рассматривается, как перемена в атмосфере, про которую можно спросить, где она произошла. По поводу боли речь не идет о событиях, ощущения боли — это «не нечто, но и не ничто!» [2, с. 185]. Таким образом, невозможно свести речь о боли к пропозициональной речи.

Какая же онтология остается тогда? Никакой! Витгенштейн выглядит, как современный Горгий, только без его смелости, ибо Горгий прямо говорит, что ничего не существует. В общем, всю философию Платона и Аристотеля следует рассматривать как попытки заткнуть гигантские дыры, которые Горгий оставил после себя. Горгий, на наш взгляд, является одним из величайших философов древности. Витгенштейн не имел мужества Горгия, чтобы высказать свой тезис открыто. И если использовать терминологию, от которой Витгенштейн, безусловно, отказался бы, можно определить его философию как «мэонтологию» (от древнегреческого «мэ» — «не»), т. е. «крайнюю нереальность». Этой очевидной нереальности препятствует обычная жизнь человека. Витгенштейн приводит читателя обратно к повседневной жизни, не совершает деконструкцию привычного опыта, который, по его мнению, сам по себе не имеет никаких онтологических претензий.

Список источников

1. *Витгенштейн Л.* Избранные работы / Л. Витгенштейн ; пер. с нем. и англ. В. Руднева. — М. : Территория будущего, 2005. — 440 с.
2. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. — М. : Гнозис, 1994. — Ч. 1. — 612 с.
3. *Декарт Р.* Избранные произведения / Р. Декарт ; пер. с фр. и лат., ред. и вступ. ст. Е.В. Соколова. — М. ; Л. : Госполитиздат, 1950. — 712 с.
4. *Мир Данте : в 3 т. / сост. С. Кондратов ; илл. Г. Доре.* — М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. — Т. 2. — 518 с.
5. *Патнэм Х.* Разум, истина и история / Х. Патнэм. — М. : Праксис, 2002. — 296 с.
6. *Block N.* Inverted Earth // *Philosophical Perspectives* / ed. by J. Tomberlin. — Atascadero (CA, USA), 1990. — Vol. 4. *Action Theory and Philosophy of Mind.* — P. 53—79.
7. *Dennett D.* Quining Qualia // *Consciousness in Modern Science* / ed. by A. Marcel, E. Bisiach. — Oxford : Oxford University Press, 1988. — P. 42—77.
8. *Wittgenstein L.* Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie Suhrkamp / L. Wittgenstein. — Frankfurt am Main, 1982. — P. 24.
9. *Wittgenstein L.* Philosophische Bemerkungen / L. Wittgenstein. — Oxford : Basil Blackwell, 1964. — 40 p.

УДК 130.2:7.036.45
ББК 71.1+87.823.223.4

АСТАХОВ О.Ю.

ИДЕИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ П. СОРОКИНА

В статье рассматриваются идеи русского символизма первой волны 1890—1900-х гг. в контексте культурно-исторической типологии П. Сорокина. Анализ первых манифестов символизма Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта свидетельствует о нарастании кризисных тенденций в искусстве и культуре рубежа веков, что определяется П. Сорокиным последствиями серьезных изменений в рамках трансформации чувственного культурно-исторического типа. Констатируется стремление русского символизма как формы проявления модерна к преодолению кризисной ситуации путем актуализации ценностей идеалистической культуры с характерным для нее синтезом чувственного и сверхчувственного начал.

Ключевые слова: культурно-исторический тип, идеациональная культура, чувственная культура, идеалистическая культура, русский символизм, кризис культуры.

Вопросы изучения культурно-исторической типологии неизменно сохраняют свою актуальность в связи с необходимостью выявления исходных начал, определяющих содержание культуры. В различных способах типологизации реализуется функция конструирования в соответствии с принципом идеализации, предполагающим обобщение при сохранении множественности конкретных эмпирических значений. Трудности, возникающие при построении культурно-исторической типологии, объясняются тем, что, выделяя идеальные моменты проекции бытия человека в мире и мира в человеке, воссоздать целостный образ культуры, не исключая порой диаметрально противоположных ценностных ориентиров, практически невозможно, особенно при обращении к кризисным этапам развития истории. Как справедливо отмечал Х. Ортега-и-Гассет, «мы не знаем доподлинно, что представляет индивид в кризисные эпохи, ибо в действительности человек ни в чем не бывает окончателен: сегодня он — одно, завтра — другое» [10, с. 297]. Более того, автор указывает на отсутствие постоянства самоотождествления, являющегося исходной чертой личности, не позволяющей примириться с собой в связи с необходимостью обращения к внешнему миру и не позволяющей примириться с внешним миром в связи с потребностью в одиночестве как в способе обретения своего подлинного «Я». Такая многомерность человеческой субъективности в ее экзистенциальных модусах определяет сложность представления культуры в обобщенных категориях и теоретических понятиях, необходимых в связи с проведением ее типологического анализа.

Обращаясь к рассмотрению методологических установок П. Сорокина при объяснении культурно-исторической типологии, мы неизбежно сталкиваемся с рядом исключений, не укладывающихся в предлагаемую модель целостного представления динамики культуры. Однако стремление ученого к интегративному знанию делает его выводы вполне убедительными, и в этом ключе следует рассматривать ряд его утверждений: «Всякая великая

культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которой пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную ценность. <...> Именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры. По этой причине важнейшие составные части такой интегрированной культуры также чаще всего взаимозависимы: в случае изменения одной из них остальные неизбежно подвергаются схожей трансформации» [11, с. 429].

Основным результатом исследований П. Сорокина является утверждение того, что в истории культуры с завидным постоянством повторяются три основных сюжета, отражающие целостное содержание стилевых новообразований. В качестве важнейших структурных компонентов целостного стиля культуры ученый выделяет характеристики, являющиеся результатом представлений о природе объективного мира, о природе потребностей, об уровне и методах их удовлетворения. В соответствии с характером их реализации выделяются три основных типа культуры: идеациональная (*ideational*), или умозрительная, чувственная (*sensitive*), идеалистическая (*idealistic*). Каждый тип культуры, формируя целостность стилиобразования в системе ценностных координат, дедуцирует соответствующие формы морали, искусства, религии, науки, политики, экономики и т. д.

Для идеациональной культуры характерно доминирование абсолютных, трансцендентных, императивных ценностей. «Такая унифицированная система культуры, основанная на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальности и ценности, может быть названа идеациональной», отмечает П. Сорокин [11, с. 430]. В периоды актуализации чувственной культуры начинают доминировать чувственные, утилитарные, гедонистические ценности. «Она основывается и объединяется вокруг нового принципа: объективная действительность и смысл ее сенсорны» [11, с. 431].

Наряду с указанными «чистыми» существует и смешанный идеалистический тип культуры, представляемый ученым как органический синтез двух конкретных типов, возникающий в истории тогда, когда в мировоззрении людей переплетаются чувственные и религиозно-идеалистические взгляды, что влечет за собой признание значимости интуитивного способа познания мира.

Представленные культурно-исторические типы актуализируются в зависимости от механизма флуктуации, отражающего смену форм гносеологических и аксиологических устремлений в культурном стилеобразовании. Универсальность постоянного чередования типов культуры связана с тем, что стиль, построенный на основе какого-либо конкретного способа познания (чувственного, рационального, интуитивного), неизбежно таит в себе причину своего разложения. Человеческие возможности постижения мира ограничены указанными тремя способами познания, поэтому какие-либо принципиально иные формы культуры не могут возникнуть. Со временем один тип видения приводит к возрастанию элементов ложности в познании его сути, и в этих условиях культура оказывается не способной удовлетворять потребности человека в адекватной адаптации. Как справедливо отмечал в своей работе «Вокруг Галилея» Х. Ортега-и-Гассет, «поучительно у классика отнюдь не содержание его идей, поучительна уравновешенность этих идей с его жизнью, та адекватность, с которой он ведет себя» [10, с. 318].

Анализируя современную культуру, П. Сорокин приходит к выводу, что эта культура — чувственного типа, одновременно автор констатирует ее кризисное состояние. При ограничении области реальности ее чувственным восприятием сужается мир ценностей, истина отделяется от ее этического содержания. Максима этих установок приводит к эмпиризму, который превращает ценности в релятивные конвенции. Характеризуя в этом ключе чувственный тип культуры, ученый пишет: «В той же самой системе истины и ценностей возникает доктрина релятивизма. Так как все подвержено постоянному изменению, и так как чувственное восприятие нетождественно у разных индивидов и групп, то, следовательно, не существует ничего абсолютного. Все становится относительным — истина и ошибка, этические и эстетические каноны и многое другое» [11, с. 469]. В результате нарушаются связующие силы в культуре, что приводит к бесформенной «культурной свалке». Подобное состояние современности побуждает к более тщательному рассмотрению процесса развития чувственного типа культуры.

Таким Рубиконом, когда кризисные тенденции становятся очевидными, явилась культурно-историческая ситуация конца XIX — начала XX века. Неслучайно П. Сорокин, характеризуя чувственный тип культуры, обращает

внимание на то, что именно модернисты в своих творческих поисках начинают ему противостоять и выступать против его упаднического содержания. «Повторюсь, они восстают против искусства, низведенного до уровня инструмента наслаждения и развлечения.

Поэтому их музыка так противоречит привычному слуху. И их литература так неприятна и неудобоварима читателю, привыкшему к чувственной литературе. Поэтому эксцентрична и непонятна их скульптура. Короче говоря, модернизм расходится со всеми основополагающими характеристиками разрушающегося чувственного искусства», — пишет ученый, акцентируя внимание на обращении модернистского искусства к противопоставленным обыденному сознанию ценностям [11, с. 460]. Такие выводы исследователя подтверждаются первыми заявлениями русских символистов конца XIX — начала XX века, представленными в манифестах о новом искусстве. Однако парадокс ситуации заключается в том, что освобождение от эмпиризма, пре-

вращающего ценности в релятивные конвенции, осуществляется через максимализм доверия к чувственному восприятию, открывающему в русском символизме возможности постижения подлинного положения вещей.

Появлению идей, связанных с ознаменованнием первой волны символизма, способствовала публикация философско-публицистического манифеста Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), в котором автор, обращаясь к контексту культурно-исторических обобщений, отмечает кризисное состояние современного искусства и литературы, способствующее нарастанию процессов, выступающих, по замечанию С.П. Бельчевичена, угрозой дегуманизации культуры [4]. Несомненно, эти идеи перекликаются с положениями П. Сорокина о кризисе чувственного типа культуры, который проявляется в утрате стремления к идентификационной целостности и выражается в нарушении «репрезентативной общности» искусства [11, с. 351]. Однако восстановление его подлинной целостности, по мнению Д.С. Мережковского, возможно в символизме, который определяется не как новое изобретение современной мысли, а как «возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему» началу [7, с. 456].

Писатель обратил внимание на то, что за чувственной реалистической подробностью способен скрываться художественный символ, открывающий возможность реализации всей полноты жизни. Ее открытие в символическом искусстве, обладающем духовным потенциалом, включенным в культурно-исторический контекст, сопровождается открытием возможностей активного воздействия на аудиторию. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее



Питирим Сорокин (1889—1968)

на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» [7, с. 458]. Такое воздействие на аудиторию возможно благодаря особой значимости символического творчества, в котором преодолевается разобщенность идей, сопутствующая, по мнению П. Сорокина, кризисному состоянию чувственного типа культуры. В связи с этим Д.С. Мережковский отмечал: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить» [7, с. 458]. Слова, по мнению писателя, только ограничивают мысль, а символы способны выражать ее безграничность с присущей для нее естественностью и открытостью. Д.С. Мережковский выделяет три главные черты нового искусства, которые являются основополагающими при объяснении особенностей идеальной поэзии: ориентированность на мистическое содержание, воплощение символов, расширение художественной впечатлительности. Именно эти характеристики искусства в дальнейшем получили свое воплощение в творчестве русских символистов первой волны, утверждавших значимость, с одной стороны, чувственного восприятия, с другой стороны, — обращения к символу как способу закрепления всей полноты жизни, предполагающей обращение к сверхчувственным истинам.

В 1904 г. в первом выпуске журнала «Весы» публикуется статья В.Я. Брюсова «Ключи тайн», где четко формулируются основные теоретические воззрения автора на принципы современного символизма. Обращаясь к новому искусству как к способу особого познания мира, В.Я. Брюсов отмечает актуальность доминирующей субъективной позиции самого художника, способного усилиями интуитивного чувствования приблизиться к тайнам мироздания. Особенно ярко идеи, получившие свое концентрированное выражение в манифесте «Ключи тайн», были представлены еще в работе «Истины. Начала и намеки», опубликованной в 1901 г., в которой В.Я. Брюсов определил ряд основных аксиом мышления, указывающих на значимость позиции субъекта в отношении к возможности постижения смысла явлений: свобода воли субъекта, возможность постижения сущности вещей субъективной мыслью, осознание существования множества начал в мире по отношению к субъекту [5, с. 49]. Таким образом, обращенность В.Я. Брюсова к осознанию важности субъективных оснований в постижении сущности явлений определило содержание символизма как искусства, открывающего возможности преодоления рационального отношения к миру через освобождение интуитивизма как способа реализации самой жизни в акте свободного творчества. Миссия художника — открытие более совершенных способов познания мира, связанных с обращением к субъективному интуитивному чувствованию, способному к преодолению пределов познава-

емого. Однако, по мнению П. Сорокина, максимализм этих позиций в кризисном состоянии чувственного типа культуры может привести к «трансформации искусства в выражении личных капризов или в псевдоценности изолированной индивидуальной фантазии художника» [11, с. 358]. Способом преодоления произвольного субъективизма в искусстве для В.Я. Брюсова становится обращение к бытийной неизвестности, порождающей интуитивный способ миропонимания. Как справедливо отмечает З.Г. Минц, характеризуя особенности динамики символистских устремлений, интуитивизм, отрицание логического мышления, научного анализа — это черты, действительно присущие символистскому миропониманию, однако отнюдь не тождественные отказу от стремления постичь «тайны» и «загадки» бытия. Речь идет, скорее, о попытках отождествить всякое познание с художественным [8].

Особое положение в ряду «старших символистов», участвовавших в определении значимости чувственного мировосприятия, занял К.Д. Бальмонт. Его вклад в формирование новых ценностных приоритетов явился следствием необходимости решения задач, формирующихся в ситуации самоопределения русского символизма, связанных с выявлением необходимых путей развития искусства, воспитанием нового читателя, интерпретацией русской и мировой литературы. Показательным в этом отношении является тот факт, что первый номер журнала «Весы», основным предметом которого, по заявлению В.Я. Брюсова, должна была стать пропаганда представлений о символическом творчестве, открывался, наряду с программным манифестом «Ключи тайн», статьей К.Д. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда». Характеризуя творчество английского писателя, автор актуализировал его субъективизм, что подчеркивается обращенностью к идеям панэстетизма, которые становятся составляющими, с одной стороны, поиска идеальных сущностей, а с другой — доверия к субъективным переживаниям: «Оскар Уайльд любил Красоту, и только Красоту, он видел ее в искусстве, в наслаждениях и в молодости. Он был гениально одаренным поэтом, он был красив телесно и обладал блестящим умом, он знал счастье постепенного расширения своей личности, увеличение знания, умножение подчиненных, расцвет лепестков в душе, внешнее роскошество, он осуществлял до чрезмерной капризности все свои “хочу”!» [2, с. 547]. Значимость обращения к личности героя явилась следствием особого отношения к субъективному мироощущению, открывающему новые возможности искусства. Однако такие возможности, по мнению П. Сорокина, таят в себе разрушительный потенциал при абсолютизации роли личности не только в искусстве, но и в культуре в целом [11, с. 360]. Поэтому К.Д. Бальмонт пытается согласовать субъективизм как источник новообразований в творчестве с поиском идеальных сущностей.

В своей статье «Элементарные слова о символической поэзии», опубликованной в сборнике «Горные вершины» (1904), К.Д. Бальмонт дает более развернутое описание символизма в аспекте соотношения чувственных и

сверхчувственных истин, выступающих, по мнению автора, ключевыми при определении содержания культуры. Субъективно-эмоциональная основа теоретического дискурса пронизывает содержание статьи и становится основанием для значимых выводов, которые К.Д. Бальмонт делает через сравнение реалистической и символической манеры художественного созерцания: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители. Реалисты охвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна» [3, с. 52—53]. Таким образом, для К.Д. Бальмонта существенной разницей между реалистами и символистами становится диаметрально противоположное определение объекта восприятия — это или реальная действительность, или внутренний мир, содержащий идеальные ценности, однако их открытие возможно через культивирование чувственного восприятия, преодолевающего границы привычного взгляда на мир. Обращаясь к современности, автор отмечает: «Нельзя, однако, не признать, что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутимее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической» [3, с. 54].

В первых формах манифестации русского символизма 1890—1900-х гг. декларируется мысль о кризисном состоянии современного искусства. При этом в теоретических работах акцентируется мысль о необходимости обращения к чувственному восприятию, способному *расширить художественную впечатлительность* (Д.С. Мережковский [7]), *рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение* (В.Я. Брюсов [6]), *реализовать утонченные выражения чувств и мыслей* (К.Д. Бальмонт [3]) и др. Одновременно в русском символизме первой волны актуализируются идеи о будущих возможностях создания интегративного стиля, способного к воплощению бытийных смыслов, определяющих сверхчувственное содержание культуры. П. Сорокин, характеризуя феномен модерна, указывает на его стремление к формированию нового стиля культуры: «Более точным было бы следующее заключение: современное искусство — это один из переходов от дезинтегрирующего чувственного искусства к идеациональной или идеалистической форме. Как таковой, модернизм лишь революционный *vis-a-vis'* доминирующей чувственной форме» [2, с. 460].

При рассмотрении становления русского символизма в контексте развивающегося искусства модерна значимыми являются типологические обобщения, которые проводит П. Сорокин. Автор отмечает, что XX в. переживает последствия серьезных изменений в связи с осознанием необходимости смены культурно-исторических типов: «Во второй половине XIX и в начале XX века чувственное искусство достигло стадии зрелости и с этого момента постепенно становится бесплодным и внутренне противоречивым. <...> Его все возрастающие внутренние проти-

воречия усиливают присущий ему дуализм и разрушают его единство, то есть самую его природу» [2, с. 447]. Кризисное состояние чувственного типа культуры особенно ярко представлено в искусстве, и в русском символизме ощущение неизбежности серьезных трансформаций проявляется не только в художественных практиках, но и теоретических манифестах, стремящихся к констатации объективных процессов в мире искусства и культуры в целом. П. Сорокин приводит следующий перечень кризисных характеристик чувственного искусства:

- доминирование базовой социально-культурной ценности, связанной с чувственным наслаждением;
- обращение к иллюзорности, обманчивости искусства в связи с изображением действительности такой, какой она открывается чувственному восприятию;
- актуализация негативных феноменов чувственной реальности за счет обращения к чувственному и сенсорному материалу как к необходимому условию стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения;
- поиск многообразия, приводящий к разрушению гармонии, единства, равновесия и превращающий искусство в океан хаоса и непоследовательности;
- возрастающее усложнение внешних технических средств, что приводит к логическому завершению развития внутренних ценностей;
- отдаление художника от его репрезентативной общности в связи с профессионализацией искусства [11, с. 450].

В процессе своего развития достоинства чувственного искусства становятся его недостатками, и критичность сложившейся ситуации получила свое отражение в манифестах русского символизма. Однако обращает на себя внимание противоречивость многих высказываний, что не позволяет говорить о модерне как об осуществленном способе абсолютного преодоления кризисных тенденций в искусстве. Ориентированность на сверхчувственные символические ценности граничит с чувственным наслаждением, выраженным в стремлении к панэстетизму, оправдывающему и негативные феномены чувственной реальности; расширение возможностей мировосприятия становится обратной стороной иллюзорности и обманчивости искусства, а преодоление этого осуществляется за счет отзывчивости реципиента на субъективные искания художников и т. д. Обращаясь к точке зрения П. Сорокина, мы указываем на стремление символического искусства к воплощению идеалистической культуры с характерным для нее синтезом чувственного и сверхчувственного начал, что особенно ярко стало проявляться в творчестве «младших символистов». Подобные установки получили свое отражение в творчестве А. Белого, В. Иванова и других, чья ориентированность на культуру определила необходимость обращения к символическому творчеству как к возможному способу познания: «схватывания» действительности во всей полноте ее смыслов и значений, не игнорирующего одновременно и самого субъекта познания, включенного в контекст множества отношений с миром [1]. В этом случае символ представляется как возможность осуществления синтеза в творчестве, охва-

творящем все виды человеческой жизнедеятельности, формирующем, по выражению Э.А. Орловой, ее «панкультурную специфику» [9, с. 4]. Таким образом, идеи русского символизма конца XIX — начала XX в. фактически демонстрируют правомерность суждений П. Сорокина о нарастании потребности в формировании идеалистического типа культуры, способного преодолеть кризисные тенденции, что подтверждается содержанием теоретических манифестов символистов, функция которых была связана с указанием направлений развития искусства, способного выразить актуальные смыслы современности, и с определением ценностных ориентиров в понимании не только искусства, но и культуры в целом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Астахов О.Ю. Творческая деятельность в гносеологии символизма Андрея Белого (по материалам статьи «Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма») // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2015. — № 1 (41). — С. 55—61.
2. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К.Д. Бальмонт. — М. : Правда, 1991. — 608 с.
3. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». — М. : Аграф, 2001. — С. 52—61.
4. Бельевичен С.П. Угроза дегуманизации культуры и религия в философии Д.С. Мережковского // Обсерватория культуры. — 2012. — № 3. — С. 120—124.
5. Брюсов В.Я. Сочинения : в 2 т. / В.Я. Брюсов. — М. : Художественная литература, 1987. — Т. 2. — 575 с.
6. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов. — М. : Советский писатель, 1990. — 720 с.
7. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д.С. Мережковский. — СПб. : Наука, 2007. — 907 с.
8. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды : в 3 кн. — СПб. : Искусство, 2004. — Кн. 3 : Поэтика русского символизма. — С. 59—96.
9. Орлова Э.А. Модерн как культурный стиль // Обсерватория культуры. — 2013. — № 4. — С. 4—23.
10. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды // Х. Ортега-и-Гассет. — М. : Весь мир, 1997. — 704 с.
11. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. — М. : Политиздат, 1992. — 543 с.

[...дискуссионный материал]...

УДК 7.038.14
ББК 85.103(2)6-022.46

АНИСИМОВА Е.А.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ: ФРАКТАЛИЗАЦИЯ КАК ПУТЬ К СУПРЕМАТИЗМУ

В статье в свете теории фракталов обсуждаются художественные методы К. Малевича. Основные творческие идеи художника могут быть описаны с помощью представлений о визуальных, семиотических и динамических фракталах. Показано, что фрактальный анализ дает возможность обозначить живописные произведения К. Малевича как визуальные, семиотические и динамические фракталы, а фрактализация изображения позволяет достичь особых эффектов восприятия. Исследуется фрактальность «Черного квадрата». Рассматривается многомерная фрактальность архитектонов.

Ключевые слова: К. Малевич, визуальные фракталы, семиотические фракталы, динамические фракталы, «Черный квадрат», архитектоны.

Казимир Малевич — гениальный художник и признанный лидер мирового авангарда, великий теоретик искусства, создавший собственные художественные методы и всецело осознающий воздействие на зрителя определенных художественных приемов. В теоретизации своих творческих изысканий он предвосхитил многие будущие научные открытия и философские идеи, стал предвестником оригинальных творческих стратегий,

о которых только сейчас заговорили теоретики искусства. В первую очередь, речь идет о предвосхищении, о предчувствии идеи фрактальности, ставшей общенаучной парадигмой в конце XX века.

Идея фрактальности, введенная в современную науку Б. Мандельбротом, стала той революционной идеей, которая позволила описывать чрезвычайно сложные пространственные объекты, мы не будем подробно

останавливаться здесь на описании сложной структуры математических и физических фракталов, это многократно и подробно сделано [12; 16—19; 22; 24; 25; 27]. Скажем лишь, что под фракталом понимают множество, обладающее дробной размерностью и свойством самоподобия [6; 27]. В философской интерпретации фрактальность есть предельная сложность геометрической формы: единство прерывного и дискретного, целого и множественного; целостность дробящегося; дробность, мозаичность, калейдоскопичность частей изображаемого; подобие частей изображаемого и целого [7; 8]; сложность, не описываемая классической геометрией, но постоянно являемая природой (достаточно представить деревья или звездное небо) и широко тиражируемая в культурных объектах (сети дорог, лабиринты городов, готическая архитектура, живопись импрессионизма). Дробная размерность означает, что фрактал не обладает свойствами непрерывности и гладкости, «не целиком заполняет» то пространство, в котором помещается: он дырчатый, сетчатый, «кружевной», изломанный, извилистый, запутанный, дробящийся, пористый, шероховатый, игольчатый, пестрый, лоскутный и т. д.

Сегодня теория фракталов является одной из самых популярных и эвристичных научных стратегий и успешно применяется для анализа множества природных и социальных феноменов и процессов [1; 3; 8; 18; 19; 24; 25]. В настоящее время известно также, что фракталами являются музыкальные, поэтические, живописные, архитектурные произведения [2; 4; 9; 11; 20]. Описание объекта как фрактального становится необходимым, когда сложность его пространственной структуры не поддается исследованию классическими геометрическими методами, но является принципиальной для понимания его сущности, способа существования или функционирования.

Ранее мы уже писали, что фрактальность изображений играла особую роль и в живописи П. Филонова, и в творчестве В. Кандинского, позволяя добиться максимально сильного восприятия художественного произведения, и обосновывали эвристичность теории фракталов для анализа их творчества [2]. Но поскольку идея фрактальности пока остается инновационной для искусствоведения, позволим себе остановиться еще раз на тех моментах, которые, с нашей точки зрения, делают ее применение полезным и даже необходимым при анализе многих произведений искусства.

Начнем с того, что практически все произведения живописи и графики являются пространственными фракталами: во-первых, фрактальны (и это сейчас хорошо известно!) изображаемые на них природные объекты (тела человека и животных, растения, ландшафты, звездное небо и пр.); во-вторых, сами художественные артефакты обладают значительной пространственной сложностью, геометрической нетривиальностью, для них характерны негладкость, прерывность, дискретность, сингулярность, изломанность, «угловатость», сетчатость, шероховатость — типичные характеристики фракталов. Вообще, всякое художественное изображение в принципе фрак-

тализирует изображаемое, лишает его гладкости и непрерывности, даже если они изначально присутствуют. Этот факт легко проиллюстрировать: достаточно представить себе любую гладкую фигуру, которая на изображении дробится многочисленными мазками или графическими линиями. Произведения изобразительного искусства могут быть интерпретированы даже как «фракталы в квадрате», поскольку фрактальность изображаемого и фрактальность изображения усиливают друг друга. Но ведь именно пространственные характеристики произведения искусства и являются одним из самых важных предметов исследования искусствоведения, эстетики, культурологии. И описание фрактальных произведений на языке классической геометрии (гладкими линиями, классическими геометрическими фигурами) является существенным упрощением, которое «неодает» им сложности, в то время как теория фракталов располагает арсеналом понятий, методов и средств, способных справиться со всей пространственной сложностью фрактального артефакта.

Особо подчеркнем, что использование теории фракталов для анализа произведений искусства — это не дань научной «моде», не следование методологическому анархизму, не эпистемологическое излишество. Теория фракталов может и должна применяться в следующих случаях: когда классические геометрические представления прекращают работать, форма произведения становится слишком сложной, важные пространственные эффекты не описываются традиционными методами. Фрактальные стратегии исследования могут обогатить теорию искусства новыми интересными идеями и результатами, пополнить анналы искусствоведения, культурологии, философии культуры мощной, эвристичной и эффективной методологией, способной выявлять особенности композиции, принципы создания художественных произведений, обнаруживать глубины их семиотического содержания. Так, можно показать, что фрактальными принципами во многом руководствовало искусство русского и европейского авангарда: кубизм предлагал всевозможные «разложения», которые можно трактовать как *фрактальное дробление* изображения; лучизм — повторение частей, *самоподобие*; присущий авангарду симультанизм — совмещение нескольких точек зрения [2]. Часто встречающееся в абстрактном искусстве равноправие частей, отсутствие единого композиционного центра также согласуются с неизменным для всех фракталов свойством *неравновесности* — наличием нескольких устойчивых состояний [2].

Однако теория фракталов имеет не только теоретическое, но и прикладное значение, поскольку располагает значительным арсеналом методов количественного анализа, позволяющих точно определять некоторые важные характеристики произведений искусства. Например, уже сейчас при анализе музыкальных произведений широко применяется расчет фрактальных размерностей, которые, как оказалось, являются мерой воздействия на слушателя [9]. Существуют и гипотезы, согласно которым фрактальные размерности являются уникальными маркерами

авторского «почерка» живописцев, и это дает реальную возможность проводить квалифицированные экспертизы, идентифицировать художественные полотна, устанавливать авторство.

Есть и еще один, важнейший в контексте данного исследования, аспект теории фракталов, на котором нам следует остановиться отдельно. Речь идет о семиотических фракталах, которые исследует недавно возникшее направление семиотики — фрактальная семиотика. По определению В.В. Тарасенко, «семиотический фрактал — это перцептивно-лингвистическая (квази-лингвистическая) знаковая структура, при наблюдении которой наблюдатель, наблюдает новые знаки при изменении масштаба наблюдения» [21]. В этом определении подчеркивается существенное свойство фракталов: обнаруживать структурную иерархию при увеличении масштаба разрешения. Именно так семиотический фрактал при более внимательном осмыслении, смысловом «разглядывании» обнаруживает все новые и новые смыслы, скрытые от невнимательного наблюдателя, демонстрирует сложную смысловую иерархию. Подобные представления позволяют говорить об иерархии смыслов и отдельно взятого художественного произведения, о подобию смыслов разных художественных произведений и «венках» смыслов. Нужно ли говорить о том, насколько важными оказываются эти представления в случаях анализа произведений искусства со множественными сложными смыслами, особенно тех, в которых эти смыслы сознательно «конструировались» авторами? И мы предполагаем, что многие произведения русского художественного авангарда являются именно такими семиотическими фракталами [2].

Цель настоящей работы — исследовать «фрактальные» художественные приемы и изобразительные средства, открытые К. Малевичем, показать, насколько значимыми они были для его искусства. Это позволит по-новому оценить авторские замыслы художника и принципы создания его произведений, более точно интерпретировать особенности построения его композиций, раскрыть семиотическую глубину его полотен как сознательно «сконструированных» на основе тех его представлений, которые в свете современного знания о мире с полным основанием могли бы называться фрактальными. Мы не собираемся просто устанавливать факт фрактальности произведений Малевича — в свете сказанного он может показаться даже тривиальным, а предполагаем исследовать те эффекты зрительского восприятия, которые достигались художником с помощью целенаправленной фрактализации изображаемого.

Начнем с того, что К. Малевич, по сути, описывает саму идею фрактальности как художественное новшество, значимое для восприятия. В своем очерке «От Сезанна до супрематизма» художник так говорит о своем кубистическом подходе: «Идея состояла в том, чтобы не передавать целостность предметов; напротив, было крайне необходимо распылить объект, подвергнуть его декомпозиции на составляющие элементы, с тем чтобы создать живописные контрасты» [15]. Но описанный Малевичем прием есть не

что иное, как фрактализация изображения (разделение его на составные части, дробление), которая дает необходимый для художника эффект восприятия («живописные контрасты»). По Малевичу, такого эффекта невозможно достичь в гладком изображении, где «целостность предметов» сохранена.

Уже этого заявления достаточно, чтобы говорить о «фрактальных» идеях Малевича. Но он не просто призывает строить фрактальные композиции, а идет дальше: видоизменяет аналитический кубизм, в котором дробленные (фрактальные) изображения строятся по фрактальному принципу, «под себя»; усложняет и без того сложный метод, добавляя к очевидной геометрической дробности цветовую. В самом деле, Малевич делает свои, «расписанные», изображения гораздо более цветными, чем это позволяет аналитический кубизм, в котором преобладают локальные цвета, а изображения практически всегда выглядят монохромными. Многообразие ярких оттенков в работах Малевича усиливает эффект «взрыва» плоскостей, создает ощущение, что грани радужно переливаются всеми цветами, светятся. Максимально «раскрашивая» изображение, художник превращает чисто геометрические фракталы в геометрическо-цветовые, что еще более усиливает визуальную фрактальность. Подобная суперпозиция «фрактальных приемов» позволяет Малевичу увеличить сложность и дробность изображения и, выражаясь языком современной теории фракталов, повысить фрактальную размерность (степень фрактализации) изображаемого, а как результат — усилить зрительские эффекты.

Остановимся на том, какой эффект возникает при подобной фрактальной «раскраске». В своих полотнах с крестьянками («Уборка ржи», «Утро после грозы», «Голова крестьянки») Малевич наряду с многообразием оттенков использует интереснейший цветовой прием, придающий дополнительный объем каждой грани и изображению в целом (то, что в современной компьютерной графике называется термином «деграде»). Он разбивает изображаемые объекты не на плоские грани, а на выпуклые и вогнутые поверхности. В результате возникает не только эффект «взрыва», когда изображаемое дробится на множество смещающихся друг относительно друга поверхностей, но и впечатление искривления пространства, что, возможно, уже являлось отголоском будущей философии Малевича. Заметим, что в современной топологии подобные сложные, искривленные, динамически меняющие свою структуру пространства называются топосами и предполагают особые эффекты восприятия [5].

Однако Малевич не останавливается только на наложении геометрических и цветовых фракталов, а целенаправленно создает еще более радикальные художественные процедуры. Что касается самой геометрии изображения, то в отличие от мастеров аналитического кубизма он не только рассекает статическое изображаемое на грани, как это делает, например, Пикассо, но «движет» ими, сообщает им динамику, даже называет свои произведения «динамическими». Именно в этом

движении и состоит важнейшее отличие кубофутуризма Малевича от традиционного кубизма: кубофутуризм как непосредственный преемник футуризма, для которого передача движения и скорости была важнейшей художественной задачей изобразительного искусства, невероятно подвижен и динамичен.

Для иллюстрации сказанного обратимся к картине «Динамическая декомпозиция крестьянки с ведрами» (1912 г. Холст, масло, 80,3 × 80,3 см, Нью-Йорк, Музей современного искусства), дающей наглядное представление о векторе его творческих поисков. Уже из названия картины ясно, насколько сознательно Малевич использует прием декомпозиции, как осмысленно он «препарирует» крестьянку и «движет» частями изображения. Здесь кисть художника с очевидностью объединяет кубизм и футуризм: фигура крестьянки рассечена на плоскости, а сами плоскости движутся подобно тому, как играют складки юбки при ходьбе. Пространство не только ломается, но и кривится, даже выворачивается. О чем-то подобном писал в работе «Мнимости в геометрии» П. Флоренский: «...и тогда наступают качественно новые условия существования пространства... Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и совпадающих с ним мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя» [23, с. 61].

В этой картине Малевич использует и излюбленный футуристами прием, *симультанизм* (наличие одновременно нескольких точек зрения на картину). Так, дома в левом верхнем углу картины то ли даны в обратной перспективе, то ли попросту расположены сверху; с иных, отличных от прямого, ракурсов видятся и домики на заднем плане. Это тоже придает картине дополнительную динамику: кажется, что изображаемые объекты движутся, и взгляд не успевает за их поворотами, выхватывает то ту, то другую их часть под различными углами зрения. Но симультанизм свидетельствует и о принципиально ином зрении смотрящего: Малевич дарит зрителю способность охватывать взглядом изображаемый объект с разных сторон. Такова и концепция «Всевидающего ока» Малевича: благодаря магической кисти художника «всевидающим оком», способным смотреть во все стороны, начинает наделяться всякий зритель. Напомним, что ранее мы интерпретировали симультанизм как неравновесность и показали, что с его помощью удастся показать разворачивание во времени некоторого процесса, стимулировать движение взгляда, позволить зрителю домысливать произведение [2]. Подобным же образом симультанизм используется и у Малевича, например, в картине «Лесоруб» (1912—1913 гг. Холст, масло, 94 × 71,5 см, Амстердам, Гордской музей).

Совершенно иначе применяется симультанизм на полотне Малевича «Точильщик» (1912—1913 гг. Холст, масло, 79 × 79 см, Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета). Видно, что художник создает



Симультанизм как фрактальный прием на картине К. Малевича «Точильщик». 1912—1913 гг. Холст, масло. 79 × 79 см. Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета

почти совершенный по форме концентрический фрактал, который образован фигурой точильщика, разбившейся при движении на грани, и кубической абстракцией фона. Здесь части фигуры: углы, грани, многократно «срезанные» профили, локти, колени, многочисленные носы и руки (и тех, и других насчитывается восемь), пальцы, колени, стопы — все повторено многократно и подчинено круговому движению заточки. Особое внимание обращают на себя пальцы: они не только повторяются всякий раз, когда повторяется кисть, но их число на каждой руке различается. Это уже не просто движение, это стремительная динамика, при взгляде на которую вспоминаются известные слова Бурлюка: «У вас две ноги, если Вы сидите и разглядываете свои ноги, но если Вы бежите, их двенадцать» [цит. по: 10, с. 60—61]. Однако эффект движения не был бы столь достоверным без следующего изобразительного приема: Малевич конструирует не просто концентрический, а «центробежный», взрывающийся фрактал — самоподобный, растущий от центра геометрический объект с большим числом плотных и мелких частей в «сердце фрактала», с более крупными частями на его внешних участках, что создает впечатление плотности, густоты, максимальной силы, напряжения в середине композиции, в месте совершения действия; концентрирует внимание именно на источнике — и в данном случае это подлинная, предельно зримая и специально созданная «кон-центрация». Именно продуманная фрактальность этого изображения и обуславливает ни с чем не срав-



Алогизм как средство семиотической фрактализации на картине К. Малевича «Дама на остановке трамвая». 1913. Холст, масло. 88 × 88 см. Амстердам. Городской музей

нимый эффект многомерности и динамики. А у зрителя, помимо ощущения пространства, возникает и восприятие разворачивания действия во времени.

Итак, визуальную фрактальность, образованную геометрией и цветом, Малевич усиливает симультанизмом, движением частей, ростом их числа в определенном направлении (в описанном случае — к центру) и создает при этом *многомерные растущие, динамические, визуально-временные фракталы*. Вот что он пишет по этому поводу: «Предметы обладают множеством кратковременных моментов, их аспекты варьируются, и точно также живописное отражение их тоже делается разнообразным. Все эти временные аспекты предметов и их анатомии... охватывает интуиция, как средство конструирования полотна... Данные средства конструируются так, что неожиданный характер встречи двух анатомических структур создает диссонанс, в результате чего возникает сила воздействия чрезвычайного напряжения, оправдывающая появление частей реальных предметов там, где они отсутствуют в действительности. Таким образом, мы предпочли диссонанс предметов возможности отражения целостности самого предмета» [8]. Заметим, что сам Малевич особо подчеркивает, что целостное, или гладкое, изображение «силы воздействия чрезвычайного напряжения» не дает и потому является менее предпочтительным, в то время как «диссонанс», некий хаотический изъём создает удивительный эффект.

В этом месте следует особо остановиться на том, что фрактальность является важнейшей характеристикой всякого текста [4; 9]. В свете же современных философских представлений текстом является все, что содержит некоторый смысл, в том числе живописные и графические

произведения. Необходимо отметить, что фрактальность удивительным образом обнаруживается как принцип, как кредо футуризма. Известно, насколько русский футуризм был богат на всяческие изобретения: это и сверхсложный, заумный, изобилующий неологизмами русский язык, и новые поэтические ритмы, и неслыханная странная музыка. Известно и то, каким сильным было влияние Малевича на участников этого движения, насколько сам он был пропитан футуризмом, вобрал все лучшее в футуризме, применяя его новейшие находки в своем искусстве. Знаменитый алогизм Малевича — это продолжение «зауми» В. Хлебникова и А. Крученых, и нет сомнений в том, что художник был верен принципу, декларированному А. Крученых в статье «Слово как таковое», вышедшей в журнале с обложкой К. Малевича в 1913 г.: «Чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок, петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая» [13]. Используемые в этой фразе эпитеты и метафоры указывают, что создаваемый по этому принципу текст не может не быть фрактальным, ведь именно «узлы», «заплаты», «занозы», «шероховатости», «связки», «петли» — это те самые сингулярности, особенности, которые собственно и составляют любой фрактал и принципиально отличают его от гладких множеств. В поэзии именно так писали В. Маяковский, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Б. Лившиц, в живописи — Д. Бурлюк и К. Малевич.

Итак, сохраняя все свои прежние приемы, Малевич добавляет к ним взращенный на «заумной» футуристической почве алогизм. Вот, например, интереснейший пример алогичной работы «Дама на остановке трамвая» (1913 г. Холст, масло, 88 × 88 см, Амстердам, Городской музей). Здесь, кажется, есть все, уже апробированное Малевичем: фрактально-кубистическая абстракция, сложная цветность, динамичное смещение поверхностей, рекурсивное повторение частей. Есть и взорвавшийся на бесконечные грани стекол трамвай, от которого осталась лишь табличка с номером; есть и мужчина, держащийся всеми своими руками за множество поручней. Отсутствует только сама дама — она, пока зритель в ее поисках преодолевает все фрактально сконструированные художником препятствия, спокойно садится в трамвай и уезжает. Это алогизм, смысловая провокация, своеобразный неповторимый юмор Малевича.

Алогизм Малевича — это следующий шаг на пути максимизации фрактальности. До этого художник хаотизировал пространство: разлагал, расчленил и расщеплял его, переворачивая и выворачивая, смешивая и путая части, — все это для того, чтобы зритель сам смог собрать из рассыпанных на холсте деталей «пазл», упорядочивая, детерминируя специально созданный хаос силой своего воображения. И это неслучайно: к хаотизации изображения тяготели практически все представители авангарда, и для понимания картин всегда требовалось активное участие зрителя. Возможно, именно поэтому авангард до сих пор так труден и неудобен (как «грузовик в гостинной»!) для восприятия большинства, ведь поиски смысла,

воссоздание изначально разрушенного — непростые процедуры, которые по вкусу и под силу далеко не каждому. Но теперь Малевич придумывает нечто, куда более радикальное: отныне он хаотизирует *не изображения, а смыслы!* И если до этого он «взрывал» поверхности и краски, разворачивал детали, двигал, но все-таки изображал предметы, то теперь на его полотнах царят хаос и разруха: предметы разрушаются, их суть разлетается на осколки, взрываются, множатся и исчезают смыслы, умирает логика. И это решающий шаг на пути к провозглашенной Малевичем беспредметности.

До этого радикального шага, до хаотизации смысла работы Малевича можно было «решить» — сложить детали, склеить разбившееся. Теперь же зритель попадает в бесконечную ловушку: ведь разгадка всегда непредсказуема и не поддается «беззубой логике»¹, авторский смысл картины остается непостижимой тайной, а интерпретатору уготованы лишь тщетные попытки выиграть в игре без правил.

Теперь настало время вспомнить и хорошо известный современной науке факт: фрактал является графическим образом детерминированного (упорядоченного) хаоса, «следом» хаотической динамики [6; 7]. А хаос Малевича, несомненно, был упорядоченным, ведь, по его же собственным представлениям, скрытый, не поддающийся логике закон существует у любых алогически построенных композиций. Хаотизация смыслов логически завершает творческую «фрактальную стратегию» Малевича, его фрактально построенные композиции, фрактальную геометрию и фрактальную цветность. Хаотизация смыслов — это логический предел алогичного.

Хаотизируя смыслы, множа различные интерпретации, Малевич создает семиотические, или смысловые, фракталы, о которых мы говорили выше. Всякий семиотический фрактал при глубоком осмыслении обнаруживает все новые и новые смыслы, демонстрирует сложную смысловую иерархию, а любое изображение, изобилующее смыслами, по определению является семиотическим фракталом. Создавая семиотические фракталы, накладывая смысловую фрактальность на визуальную, геометрическую, цветовую, Малевич создает сложнейшие ментальные конструкции, так называемые комплексные фракталы [3], оказывающие на зрителя максимально сильное воздействие. Алогизм Малевича — закономерный итог его «фрактальной» творческой стратегии.

И даже в самую серьезную супрематическую пору Малевич не оставил привычку поиграть со зрителем, подзадорить его хаотизацией смыслов. Иначе зачем называть одно из величайших своих произведений — полотно «Красный квадрат» — «Крестьянкой в двух измерениях»? Другие супрематические композиции Малевича тоже носят алогичные названия: «Живописный реализм мальчика с ранцем», «Автопортрет в двух измерениях», «Живописный реализм футболиста», «Автомобиль и дама». Малевич,

не жаловавший «целостные» изображения, не мог не понимать, что гладкие, упорядоченные, практически евклидовы, простые супремы не производят сами по себе достаточного впечатления. И целенаправленно усложнял супрематические полотна фрактальной семиотикой, усиливал их действенность парадоксальностью названий, провоцируя зрителя искать различные конкретные смыслы в бесконечном обилии смысловых составляющих.

Но в своих теоретических поисках Малевич не только опередил специалистов в области теории фракталов (причем более чем на полвека!), но и предвосхитил многие значимые философские идеи: и идеи феноменологии Э. Гуссерля (отказ от наперед заданных суждений и авторитетов, постоянный анализ, мысленное разбиение целостного на составляющие, целенаправленное смыслопознание, воссоздание целого из деталей), и философскую деконструкцию Ж. Деррида (для которой устранение изначальных смыслов, разрушение общепринятых логических конструкций является принципиальным), и постмодернистскую идею «смерти автора» (предполагающую соучастие, смыслопознательную активность читателя или зрителя в творении всякого произведения). А в своей иронии, алогизме, абсурдности, Малевич намного опередил и знаменитую философию абсурда, и философов-постмодернистов, декларирующих тотальную бессмысленность и множественность реальности. Достаточно вспомнить лишь его «работы-названия», слова в рамках, позиционируемые им как художественные полотна: «Кошелек вытащили в трамвае», «Драка на бульваре», «Полеты в Перу», «Деревня». И именно эти «лингвистические полотна» оказываются самыми сложными визуальными и семиотическими фракталами, поскольку содержат бесконечное число изображений и смыслов, «вместо писания хат уголков природы, лучше написать “Деревня”, и у каждого возникает она с более подробными деталями с охватом всей деревни» [14].

Вершиной же «фрактальных изысканий» Малевича, на наш взгляд, является его великий «Черный квадрат». Но что общего у кажущейся геометрической простоты квадрата со сверхсложной фрактальностью? Да, квадрат плоский, ограниченный и монохромный, но ведь именно самое простое таит в себе самые многочисленные и сложные смыслы. Явно не обозначенные, смыслы простого множатся и ветвятся, прирастают намеками, ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями, метафорами, аллегориями и сравнениями тем больше, чем дольше мы смотрим в «лицо» этой простоты. А самое простое — это максимально сложный семиотический фрактал. Множественность же смыслов «Черного квадрата» присутствует и в его форме (квадрат не мыслим без представлений о линии, угле, плоскости, границе, ассоциируется с кругом и другими геометрическими фигурами); и в его цвете (черный как отсутствие всякого цвета и одновременно альтернатива радужному белому, суперпозиции всех цветов); и в великом множестве иногда взаимоисключающих интерпретаций изображенного, позволяющих усмотреть в нем решительно все: «черную дыру», «абсолютный дух»,

¹ Напомним, что Д. Бурлюк призывал разрушить «беззубую логику» в «Пощечине общественному вкусу».

«вселенское ничто», «дао», «абсолютную гармонию», предчувствие войны или революции, «демоническую икону» или просто икону. И Малевич не просто создает максимально перенасыщенное смыслами произведение, он целенаправленно работает над прирастанием его смыслов. Хорошо известно, что он повесил «Черный квадрат» в красный угол, по сути, сделал из него икону; тиражировал картину, выставляя ее, где только возможно, даже завещал прикрепить «черный квадрат» к гробу во время его собственных похорон.

Предельно близкий взгляд на семиотический фактал «Черного квадрата» погружает нас в разверзнутую бездну смыслов, в хаос соединенных противоположностей (тут вспоминается Овидий с его «Метаморфозами»), в ярчайшую радугу бесцветья, в откровение и потенциальное могущество полного незнания, оглушающий шум тишины. Именно об этом впечатлении писал преданный ученик Малевича Лев Юдин в своих дневниках: «Цвет замкнутый и сдавленный, затасованный, глубокий (наслоения). Тут же вся гамма металлических звуков. Работа должна гудеть и звенеть. В итоге скованное, скорчившееся МОЛЧАНИЕ, динамический ПОКОЙ» [10, с. 167].

«Динамический покой» — силлогизм, парадокс, оксюморон, но он становится вполне понятным, определенным, наполняется точным смыслом именно в свете теории фракталов. Мы уже говорили о том, что благодаря своей топологической сложности, всякий фрактал не заполняет целиком того пространства, в котором помещается, и именно эта «степень заполнения» определяет дробность его размерности [6]. Чтобы понять это, достаточно вспомнить «фрактальную» ель с нецелой размерностью, укрытую от мороза трехмерным параллелепипедом деревянного ящика. И чем сложнее устроен фрактал, тем полнее он заполняет пространство, тем больше дробная часть его размерности. У предельно сложных фракталов дробная часть размерности стремится к единице, фрактал практически заполняет отведенное ему пространство, полностью покрывает, «заштриховывает», «заметает» его. Для иллюстрации этого факта можно представить карандаш, рисующий очень сложную, петляющую кривую, которая в пределе становится столь извилистой и запутанной, что почти полностью покрывает лист бумаги, практически не оставляя чистого места. Это именно тот случай, когда движение оказывается настолько интенсивным, что исчезает даже возможность двигаться («динамический покой»), а разноцветных штрихов, мазков становится так много, что получается плотное монохромное изображение. Это ситуация, когда многозвучие становится столь плотным, что звуки более не различаются, и возникает оглушение, «скорчившееся молчание», звенящая всеми звуками тишина. На наш взгляд, именно подобная «полная», максимальная (с почти целой размерностью) фрактальность и лежит в основании парадоксальности «Черного квадрата»: бесконечно осмысленная бессмыслица; единство всего в отсутствии; множество в единстве разделенного; дошедшее до черного смешение всех цветов; молчание тишины; перенапряженный движением покой.

Все образы, созданные Малевичем после «Черного квадрата», даже те, которые он пытался датировать более ранними сроками, угадываются безошибочно именно благодаря этим абсолютным качествам: звучащей тишине, многозвучию гасящих друг друга смыслов, бесконечной цветности черноты. Его поздние реалистические полотна, будь то «Автопортрет», «Работница» (1933) выражают то же, что выражает квадрат — семиотическую бесконечность. И тот факт, что Малевич вернулся к реализму, представляется вполне естественным и даже необходимым: в супрематизме уже не могло быть создано ничего более совершенного, чем «Черный квадрат», ставший вершиной супрематического творчества художника. И возможными остались либо восхождение на новые, совсем иные вершины, либо поворот вспять. Супрематизм же остался превосходным и доминирующим, максимумом и пределом, отражая все свои непревзойденные качества математическим смыслом своего названия.

Но фрактальные поиски Малевича на этом не закончились. Достигнув предела фрактальности на плоскости, он устремляется в пространство. Речь теперь пойдет об архитектурных скульптурах Малевича — архитектонах, в которых принципы супрематизма и фрактальности, проявились в наиболее законченном виде. В самом деле, архитектоны — это совершенные по замыслу объекты, построение которых полностью соответствуют фрактальным алгоритмам: во-первых, они обладают свойством самоподобия; во-вторых, самоподобные части архитектонов повторяются в уменьшенном масштабе, демонстрируют иерархию; в-третьих, элементы архитектонов повторяются в определенной последовательности, т. е. наличествует определенный закон фрактального роста; в-четвертых, при итерациях архитектоны приближаются к известным гладким геометрическим объектам, что соответствует их дробной и очень высокой размерности.

Архитектоны — прообразы архитектуры будущего в Супрематической Вселенной Малевича, созданные из супрематических, фрактально организованных «первоэлементов». И именно они стали новой вершиной на творческом пути художника, итогом его фрактального поиска, результатом интуитивно выстраиваемой фрактальной стратегии. Архитектоны убедительно демонстрируют, что «Черный квадрат» — это предел, но предел плоский, это не конец, а лишь начало, первоэлемент принципиально фрактального и уже объемного мира.

Итак, Малевич последовательно дробил и разрушал предметный мир, используя, по сути, фрактальные представления и фрактальные методы. Он первым в европейской культуре пришел к тому, что позднее станет известным как деконструкция. В ходе тотальной деконструкции всего существующего Малевич достиг первооснов, выделил предельные элементы, супремы, из которых может и должен созидаться любой объект, любой феномен. Супрематический мир и состоит из супрематических феноменов, созидаемых из абсолютных элементов по открытым Малевичем законам. Структура и законы этой новой Супрематической Вселенной могут быть только

фрактальными, а сама фрактальность мыслится при этом как самая эффективная стратегия созидания (достаточно вспомнить «планиты», космические жилища из будущего!). Именно так описывал описки Малевича его ученик Лазарь Лисицкий: «Да, тропа живописной культуры сузилась, пока не превратилась в квадрат, однако на другой его стороне уже начинает плодоносить новая культура. Да, мы салютуем дерзкому человеку, который бросается в бездну с целью возродиться к жизни в другой форме. Да, живописная линия регулярно спускалась вниз... 6, 5, 4, 3, 2, 1 и 0, однако, начиная с другой крайности, мы наблюдаем рождение новой линии: 0, 1, 2, 3, 4, 5...» [26].

Супремы — это то основание, из которого и рождается «новая линия» Малевича, рождается в полном соответствии с теорией фракталов: математическая точность в построении, соподчинение и подобие, выражающие абсолютную гармонию и универсальный ритм Вселенной. Именно эта универсальность и позволила Малевичу с легкостью вернуться к живописи после создания «Черного квадрата», начать все заново, с «нуля форм». Отныне всякий раз, когда Малевич обращается к «прошлым» стилям, он словно воссоздает их заново из супрематических атомов, и от этого изображения становятся абсолютными, предельными. Ярчайшее тому подтверждение — «Девушка с гребнем в волосах» (1932—1933 гг. Холст, масло, 35,5 × 31 см, Москва, Государственная Третьяковская галерея), еще не полностью вошедшая в предметный мир, а, скорее, находящаяся «по ту сторону» супрематизма. Ее совершенство поражает настолько, что зрителю проще считать ее утопией, такой же, как и архитекторы. Иначе и быть не может: столь совершенное не может воплотиться в вещном мире, его удел — существовать в вечном мире идей, мире беспредметности, в котором помещается и вся Супрематическая Вселенная Малевича.

Список источников

1. Анисимова Е.А. Города как символические фракталы // Город и здоровье: аспекты взаимодействия. — Саратов : Саратовский источник, 2012. — С. 39—42.
2. Анисимова Е.А. Принцип совмещения визуального, семиотического и временного фракталов в «Аналитическом искусстве» П. Филонова // Искусствознание. — 2014. — № 3—4. — С. 307—319.
3. Анисимова Е.А. Социальные СМИ: фрактальная структура, фрактальная динамика, фрактальные стратегии / Е.А. Анисимова. — М. : Буки-Веди, 2013. — 100 с.
4. Анисимова Е.А. Текст как семиотический и лингвистический фрактал // Постмодернизм и постнеклассика: социокультурные основания. — Саратов : Саратовский источник, 2013. — С. 75—80.
5. Анисимова Е.А. Фрактальность как стратегия постнеклассических исследований процессов развития социума и культуры // Человек в условиях модернизации современного общества. — Саратов : КУБик, 2013. — С. 84—87.
6. Анищенко В.С. Сложные колебания в простых системах : механизмы возникновения, структура и свойства динамического хаоса в радиофизических системах / В.С. Анищенко. — М. : Наука, 1990. — 312 с.
7. Афанасьева В.В. Детерминированный хаос : феноменологическо-онтологический анализ. — Саратов : Научная книга, 2002. — 213 с.
8. Афанасьева В.В. Пространство: новейшая онтология / В.В. Афанасьева, К.В. Кочлаевская, А.Г. Лазерсон. — Саратов : Издат. центр «Наука», 2013. — 223 с.
9. Браже Р.А. Синергетика и творчество : учеб. пособие / Р.А. Браже. — Ульяновск : УлГТУ, 2002. — 204 с.
10. Букша К. Малевич. Жизнь замечательных людей / К. Букша. — М. : Молодая гвардия, 2013. — 368 с.
11. Волошинов М.А. Математика и искусство / М.А. Волошинов. — М. : Просвещение, 2000. — 399 с.
12. Евин И.А. Когнитивные сети / И.А. Евин [и др.] // Компьютерные исследования и моделирование. — 2011. — Т. 3. — № 3. — С. 231—239.
13. Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М. : XXI век — Согласие, 2000. — 608 с.
14. Малевич К. От Сезанна до Супрематизма : критический очерк / К. Малевич. — Б. м. : Изд. отд. изобразит. искусств Наркомпроса, [1920]. — 16 с.
15. Малевич К. Черный квадрат / К. Малевич. — СПб. : Азбука, 2012. — 288 с.
16. Мандельброт Б. (Не)послушные рынки: фрактальная революция в финансах / Б. Мандельброт, Р.Л. Хадсон. — М. : Вильямс, 2006. — 400 с.
17. Мандельброт Б. Фракталы и хаос. Множество Мандельброта и другие чудеса / Б. Мандельброт. — М. ; Ижевск : Регулярная и хаотическая динамика, 2009. — 392 с.
18. Мандельброт Б. Фракталы, случай и финансы / Б. Мандельброт. — М. ; Ижевск : Регулярная и хаотическая динамика, 2004. — 256 с.
19. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. — М. : Институт компьютерных исследований, 2002. — 656 с.
20. Николаева Е.В. Исследования фракталов в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] // Художественная культура. — 2012. — № 1 (2). — URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/istoriya-i-sovremennost/512.html> (дата обращения: 22.11.2015).
21. Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика : «Слепые пятна», перипетии и узнавания / В.В. Тарасенко. — М. : Либроком, 2009. — 232 с.
22. Федер Е. Фракталы / Е. Федер ; пер. с англ. — М. : Мир, 1991. — 254 с.
23. Флоренский П. Мнимости в геометрии / П. Флоренский. — М. : Лазурь, 1991. — 96 с.
24. Фракталы в физике : Труды 6-го международного симпозиума по фракталам в физике. — М. : Мир, 1988. — 672 с.
25. Шабетник В.Д. Фрактальная физика : Наука о мироздании / В.Д. Шабетник. — М. : Тибр, 2000. — 416 с.
26. Эль Лисицкий и его теоретическое наследие : сборник теоретической прозы Л. Лисицкого / вступ. ст., публикация, сост. Т. Горячевой. — М. : Гос. Третьяков. галерея, 1991. — 213 с.
27. Mandelbrot B.B. Fractals: Form, Chance and Dimension / B.B. Mandelbrot. — San Francisco, 1977. — 352 p.

УДК 316.73

ББК 71.04

ФОРТУНАТОВА В.А., ВАЛЕЕВА Е.В.

ИНОМИРНОСТЬ И ИНОМЕРНОСТЬ КАК МЕТАФОРЫ СОЦИАЛЬНОГО И КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО

Пограничное состояние культуры сегодня находит свое отражение в социальных практиках человека, выявляющих новые смыслы. Они связаны не только с объективной действительностью, но и с духовным состоянием общества, переходят в особую сферу инобытия по отношению к предшествующим этапам развития человечества. Выход за пределы актуального существования в пространство объектов разума формирует новый тип иномирного (усредненного) человека. Иномирность — это, прежде всего, свойство классики, часто забытой и невостребованной молодым поколением россиян. Под классикой мы понимаем не только искусство, но и манеры, представления, особенно этику. Иномерность — цель инновационного развития, которая находит отражение в новом идеале, транслируемом и создаваемом современным образованием, специфике которого посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: культурная диалектика, иномирность, иномерность, мера, гармония, внутренний и внешний мир, метафора.

Крушение традиционных ценностей обрекает человека на постоянный поиск себя. Путь андеграунда и контркультуры сегодня оказался почти исчерпанным. Протест против серости и культурного варварства сходит на нет. Мужество реализовать свой личный проект и на пути асоциальности выйти за пределы обыденности — черта, характерная, скорее, для возрастной психологии подросткового периода, чем для культуры в целом. Культурные традиции часто становятся лишь элементами современного дизайна. Будущее не создается трагическими усилиями поколений, а мозаично складывается из



VI

КАФЕДРА

фрагментов идей и эпох в эклектичный модный имидж. В этих условиях мы сталкиваемся с иномерностью классики и иномирностью ее потребителей. Иномирность — это оторванность молодого поколения от мира классической культуры и традиции. Перед современным образованием стоит проблема найти те сферы культуры, которые сегодня оказались чужими для современников, т. е. стали чужеродными (или иномирными), и сформировать иномерного человека.

Иномерность предполагает введение понятия «мера» (или «культурная мера»). Однако в социологии и культурологии меру часто заменяют «нормой» — общепринятым стереотипом, стандартом, некоей усредненностью. Однако мера — то, что человек чувствует интуитивно, что так или иначе связано с понятием культурного инстинкта, не имеет технологии измерения, поскольку понимание культурной меры в высшей степени индивидуально. При отсутствии понятия «культурная мера» есть типология установления социальных закономерностей.

Закономерность — это закон меры и мерности. Таким образом, изучая меру, мы выходим на выявление неких законов. Культура — это явление, живущее по своим законам, они отличаются нечеткостью формулировок, неполной осознанностью, вариативностью, безмерностью и неизмеренностью. Игнорирование этих законов ведет к разрушению культуры и, в конечном счете, к деградации человека.

Если современный молодой человек весь культурный мир считает иномирным, тогда возникает вопрос: кто же он сам? От культуры — к ее создателю — вот путь понимания меры человеческого. Иномирный человек — это человек усредненный. Если человек иномирен культуре, то где его мир, где его место? Таким «усредненным местом» для стандартизированного человека является обыденность, массовая культура, т. е. облегченное в смысловом отношении пространство. Конечно, массовая культура существовала и раньше, она всегда была необходима человеку, но знала «свое место» и «свою меру». Такое положение дел являлось закономерностью (или законом) существования человека до наших дней.

Будучи мобильным и гибким, сегодня молодой человек способен на трансформации, по меткому наблюдению Жюль Делеза [4], он отбрасывает прошлое и настоящее и полностью ориентируется на будущее. В таком качестве этот психоантропологический феномен еще не осмыслен ни культурологическим, ни социологическим исследованием, однако за современным признано безусловное право на иномирность, предполагающую отказ от классики и вечных ценностей; взамен им даются критерии «демократического общества», декларирующие полную независимость от каких-либо норм и моральных обязательств. Между тем отказ от классики — это отказ от культуры как завоевания традиционного общества.

Символический характер культуры делает ее сферой смыслополагания и способом социализации. Культурная классика, во-первых, выступает неким материально-идеальным между прошлым и настоящим, между настоящим и

будущим; во-вторых, становится процессом формирования иномерности в результате взаимодействия Своего и Иного, создания новой меры как предела нового качества и как идея, представленная в виде цели и ценности.

Классика, т. е. все лучшее, что отобрано коллективным опытом развития, что духовно формирует человека, готового сотрудничать с ней, влияет на его ценностные и мировоззренческие установки. В условиях современного опрощения и отказа от классической архаики такому человеку придется быть посланцем иномирности, пережить свою исключительность и, возможно, изолированность от других. Но необходимо общественное сознание того, что иномирность несет в себе деструктивные тенденции и способствует возникновению многих кризисных явлений. Однако культурная иномерность не ведет к асоциальности, имея перед собой иные цели, и способствует возрождению классических традиций.

Так, иномерность становится целью инновационного развития, что находит отражение в новом идеале, который транслирует и создает образование. Идеал есть идея, воспринимаемая человеком как цель и ценность. Именно аксиологическая подоплека делает идеал действительным регулятором жизни человека и общества, обеспечивает содержательную связь между настоящим и будущим и вместе с тем обрекает эту конфигурацию иномерности на постоянное становление в противоречиях, в преодолении сопротивления. Цель всегда предполагает и во многом определяет путь ее достижения. Иномерность открывает новые перспективы перед человечеством и одновременно является барьером, вызывающим сопротивление человека, призванного стать иномерным. В предлагаемом контексте культура понимается как пространство и технология конструирования идеалов, которые сегодня выступают в качестве «окон иномерности» [15, с. 65].

Образование и профессиональная подготовка студентов окажутся более эффективными, если будут нацелены не только на формирование специалиста, но и человека культуры, которому предстоит постоянно отстаивать и подтверждать этот статус.

Иномирность как вариант одномерности

Появление постфигуративного искусства означало постепенный, но последовательный «уход» человека из художественной культуры, замена его «человеком без свойств» [8], расчленением и деформацией человеческих форм, акцентированием «потока сознания». Через столетия человек сам ушел из культуры, объявив ее «излишеством», предоставив компьютерным технологиям вопросы образования, эстетики, сведя с их помощью большинство нравственных проблем к рационализму, прагматизму, этической логистике.

Параллельно с этими магистральными направлениями развития культуры в обществе стал возникать интерес к иномирности, связанный с загадками бытия, нерешенными вопросами в природе, поиском альтернативной замены земной жизни. Наряду с физическим и духовным

мирами появилась виртуальная реальность, эзотерическое бытие, «кастрал», трагическая псевдореальность, созданная психоделическими средствами и вовлекающая людей с неокрепшим сознанием. К их числу относится, прежде всего, молодежь, а также все увеличивающееся число невежественных и малограмотных людей, игнорирующих научное знание в силу низкого образовательного уровня. «Средневековые возвращаются!» — провозгласил по этому поводу У. Эко [17]. «История закончилась» — вторил ему Ф. Фукуяма, заявивший, что под историей он понимает «единый, логически последовательный эволюционный процесс, рассматриваемый с учетом опыта всех времен и народов. Такое понимание Истории более всего ассоциируется с великим немецким философом Гегелем. Его сделал обыденным элементом интеллектуальной атмосферы Карл Маркс, заимствовавший свою концепцию Истории у Гегеля. Оно неявно принимается нами при употреблении таких слов, как “примитивное” или “развитое”, “традиционное” или “современное”, в применении к различным видам человеческого общества» [13, с. 9].

Нетрудно заметить, что в содержание Истории, по мнению Фукуямы, входит и культура, представленная коллективным опытом человечества и высшими его достижениями. Отвергнутая, дискриминированная культура, представшая как вид утопии, как чистая умозрительность или набор слащавых «красивостей», неуместных в раздираемом агрессией и ненавистью мире, продолжала свое существование для немногих, переведенная «в цифру», но «изгнанная» из человеческой души.

Постепенно сформировался иномир культуры, характеризующийся опосредованностью, воображением, рефлексией, системой образов познающего мир сознания [6], в котором язык и мифологическое мышление есть первые условия существования культуры и развития человека. Материализация духовной сферы, ее перевоплощение в ряд осязаемых символов, осознаваемых категорий, понятий особенно заметна в религии и искусстве. Образ, предстающий как икона, является самым убедительным примером в этом направлении.

В живописи к ним можно отнести такие искусствоведческие устоявшиеся понятия, как «кранаховская», «рубенсовская», «ренуаровская» женщина и др. В литературоведении столь же устойчивы понятия: «дickенсовский мир» [18], «толстовская Русь», «онегинская скамья» и т. д. Часто они означают столь крупное и масштабное явление, что для его постижения требуется особый язык, понимание принципов организации, особый культурный код. Овеществление слова, символизация актов и объектов, интерпретация окружающего — эти и подобные технологии очеловечивают мир, создают не *антимир*, но *иномир*, означающий культурную реальность [10].

Человек — существо незавершенное и открытое в своем развитии, представляющее то *одномерным*, то *многомерным*. Диагноз человеческой одномерности был поставлен Гербертом Маркузе еще в 1964 г. [7]. Следует признать, что это было достаточно точное прогнозирование культурно-антропологических процессов, активизи-

рованных, прежде всего, развитием техники. *Одномерный человек* — человек усредненный, стандартизированный, ориентированный только в сферу потребления.

С 1990-х гг. началось смещение акцентов в структуре социологического и культурологического знания, когда все чаще стали говорить о многомерности человека. Многомерный человек транслирует разные варианты человека мобильного, гибкого, однако при всем этом он «универсал одного единственного измерения, только разбитого на интервалы» [15, с. 57]. Дробление человека «на составляющие» не приводит к провозглашенной и желаемой многомерности, но лишь усугубляет его одномерность, хотя и в упаковке культурного разнообразия [11].

Многомерность в условиях либеральной свободы стала означать *безмерность* представлений человека о самом себе. Безмерность связана с неизмеренностью, неограниченностью, неизведанностью, что в итоге и привело к *иномирности* человека традиционной культуре и самому себе.

От иномирности к иномерности человека как путь восстановления гармонии

Категория *иномерности* используется нами в качестве интегрирующего понятия, объединяющего разнонаправленность векторов культуротворческой деятельности представителей социума, способствуя тем самым росту творческой активности молодежи. *Иномерность* в таком контексте — это не только пространство духовного богатства, но также система механизмов внутреннего совершенствования человека, важнейшим из которых является мера как путь к гармонии.

Восстановление гармонии, неотделимой от красоты, является генеральной идеей античной философии. В трудах Аристотеля как создателя учения об основных принципах бытия выдвигается принцип соразмерности человека и прекрасного на основе меры, которая состоит из пропорций, логики, цели, причин, базируется на разуме и отражает в себе волю творящего сознания. В трактовке его учения не вполне отчетливо излагается диалектика меры и души, которой философ уделял большое внимание. Он полагал, что состояния души неотделимы от природной материи живых существ так, как неотделимы от тела отвага и страх, а не в том смысле, в каком неотделимы от тел линия и плоскость [1, с. 374].

Аристотелевская линия в философии культуры достигла пика своего развития в гегелевской идее *инобытия*. Переход в противоположность, иное состояние рассматривался Гегелем по отношению к природе и как этап овладения абсолютной идеей в предметно-чувственном пространстве.

С этого момента, по мнению диалектика, начинается зарождение и развитие *знакового* бытия, не имеющего само по себе никаких значений, кроме тех, какими их наделяет дух. Наличное бытие и внутреннее представление оказались в ситуации противостояния как нечто принципиально несходное. «Произвольное соединение, — пи-

шет философ, — какого-нибудь внешнего существования с некоторым не соответствующим ему и по содержанию отличным от него представлением, выражающееся в том, что это внешнее существование отождествляют с данным представлением или, лучше сказать, с его *значением*, превращает это существование в *знак*» [3, с. 157].

Гегель предчувствовал произвольность создания и изменения знаков, умерщвление чувственного мира в слове, символизирование абстрактных отношений и определений. Но он не провидел нынешней общественной ситуации, когда чувственное наличное бытие убивает слово, а заодно и многие другие знаки культуры, когда симулякры получают субстанциональный статус в мире, а «симулятивная реальность» потребует для себя новый тип человека [2].

Но эту перспективу наметил З. Фрейд, который в программном для нашей темы трактате «Недовольство культурой» (1930) [12], по сути, провозглашает отказ от культуры, видя в этом технологию разрешения внутреннего конфликта естественного и искусственного в человеке. Иными словами, способ восстановления гармонии — отказ от мира, созданного человеческим разумом, волей и энергией. Аристотелевская, гегелевская и фрейдовская концепции культуры (гармония — инобытие — недовольство) породили свои способы самоактуализации и самореализации человека, особые гуманитарные представления о мире, создали аксиоматику культурного общества и традиции духовной классики.

Иномерность как метафора подвижной образовательной модели

Иномерность предстает как сфера реализации творческого потенциала социума, а также как самостоятельная система ценностей, способствующая развитию этических представлений индивида, нормативно-образных характеристик общей социальной реальности.

Полисистемная природа иномерности предполагает ее подвижную, реактивную модель, обусловленную вполне конкретными временем и пространством. Иномерный человек одинаково уверенно чувствует себя во всех трех временных измерениях, он «всюду дома», поскольку находит коммуникативные механизмы общения с рядом живущими (с Другим и с Ближним).

Нетрудно заметить, что иномерность в такой интерпретации сродни знаменитой русской «всемирности», провозглашенной в конце XIX в. отечественной философией как сущностное свойство русского менталитета. Однако под действием социально-исторических преобразований в стране, а также в результате культурно-антропологического кризиса во всем мире русская всемирность оказалась забытой, искаженно истолковываемой, недооцененной, оставшейся лишь историческим понятием. Минувшее с той поры столетие обнаружило в нем мощный потенциал прогрессивного саморазвития как отдельного народа, так и всего человечества, приобщив его к универсальной сущности духовности как синтезу многообразных и лучших свойств человека.

Иномерность также рассматривается как способ бытия «для себя», но бытия и «для всех». Это следует подчеркнуть, потому что иногда появляются идеи надмирности людей «высокой культуры», не ассимилированных в человеческий мир с его заботами и проблемами. Классика давно уже развенчала подобный «сюжет» и предоставила многочисленные примеры того, как любые формы «над» и «сверх», означающие утрату меры, ведут к искажению и уничтожению самой сути гуманизма.

Метафорический механизм рассмотрения культурного состояния современника необходим в силу раздвоенности его нынешнего состояния. Двойственность относится к числу сущностных свойств человека и обусловлена, прежде всего, конфликтом духа и тела. Сегодня этот конфликт трансформировался в столкновение культуры и цивилизации, разума и безумия, добра и зла, человека и природы. Дуальность современного мира, в котором за каждым явлением стоит его противоположность, не оставляет, кажется, надежды на развитие. Мир и Антимир — это все, что остается современному человеку (иномиру).

Однако иномер живет по принципам диалектической триады, которая также составляет и ядро православного догмата об Отце, Сыне и Духе. Во-первых, в этой триаде нет отрицания, а лишь повторение пройденного и единение с ним на новом уровне, во-вторых (и это главное), здесь возникает третье состояние — Духа (святости, образования, времени и т. д.), берущего на себя не только открытие истины, но и тяжесть ответственности.

Категория иномерности становится интегрирующим понятием, объединяющим разнонаправленность векторов культуротворческой деятельности представителей социума, характеризующим рост уровня творческой активности молодежи.

Таким образом, иномерность — это не только некое пространство духовного богатства общества, но и система механизмов совершенствования человека, важнейшим из которых является мера, понимаемая как путь к гармонии, но и сфера реализации творческого потенциала социума, а также система ценностей, способствующая развитию этических представлений индивида, нормативно-образных характеристик общей социальной реальности.

Методология иномерности включает в себя формирование категориальной структуры этого явления (категория вечности, категория поиска, категория отклика, категория возможности и др.). Необходимо создание парадигмальных образцов, которые помогут в образовании при решении задач духовного развития в современных условиях [9]. Одна из онтологических проблем заключается в отделении иномерности от астрального мира, пространства психофизических ощущений, эзотерического понимания субстанции пространственного бытия. Речь идет не об оккультизме, а о духовности, материализовавшейся во множестве своих проявлений, составляющих суть человечности, культуры, идеализма как системы идеалов, как технологии возвышения личности над миром физического бытия.

Классический вариант иномерности в этом понимании представляет собой художественная культура, объединившаяся с культурологией образования. Такой подход требует трансформации образовательной рациональности, которая стала целью, задачей и способом достижения в современной школе. В.С. Степин определяет новый тип рациональности как *постнеклассический*, в котором цели экономического и социально-психологического характера играют большую роль [9]. Соглашаясь с мнением автора и развивая его идеи, можно предложить конкретизацию обсуждаемого нами понятия с позиции метафорической рациональности. В этом определении заложена идея синтеза междисциплинарного образования и его воздействия на формирование личности. В связи с этим вместо перехода от одной образовательной модели к другой выдвигается идея образовательного потока, устойчивого в своем движении, изменчивого в непрерывной эволюции. Факт иномирности можно наглядно доказать, сопоставив «реального» выпускника с его «иномирным» сверстником.

Преобразование иномерности из метафоры в науку — процесс, требующий многих усилий, терпения, опыта и таланта его участников. Однако иномерность, не отбрасывая ни одной дисциплины житейски-практического мира, сосредоточена на создании системы знаний, предметом которых является человек в целом, на уровне всех его проявлений, включая и элементарные действия. Гуманитарный катализ знаний, без чего невозможно появление иномерности, основан на своем главном автокатализаторе — человеке, его связях, реакциях, поступках, ингибиторах и новых открывающихся возможностях. Иномерность построена на фундаментальном взаимодействии «Я» с культурными объектами и человеческими субъектами воплощенного прошлого и переживаемого настоящего. Порождаемое ею воздействие на личность сопровождается появлением перцептивных способностей, т. е. зеркального отражения иномерной деятельности, соотношенной с внутренним состоянием субъекта и реалиями его внешнего бытия.

Новая образовательная идея как решение проблемы

Вот уже полвека, на наш взгляд, россияне живут в ситуации подавления настоящей культуры, в состоянии бескультурия. Сегодня, как никогда, России нужны новые люди культуры, способные стать *посредниками* между сегодня и завтра, *проводниками* в будущее, для того чтобы они были пригодны для «завтра». Иномирному человеку, оторванному от классики прошлого, надо сформировать представление о будущем, однако не о таком, каким ему является настоящее.

Как современный студент, оторванный от культурных традиций, живущий исключительно настоящим, может стать таким парламентаром в будущее? Нам представляется, что будущее должен определять иномерный человек. Б. Шоу в свое время очень эмоционально писал: «Вот подлинная радость жизни — отдать себя цели, грандиозности которой ты сознаешь; израсходовать себя прежде, чем тебя выбросят на свалку; стать одной из движущих

сил природы, а не трусливым и эгоистичным клубком болезней и неудач, обиженным на мир за то, что он мало радел о твоём счастье» [16, с. 378]. Стать иномерным и сформировать себе подобных — это новая образовательная идея, которая пробуждает понимание того, что инновации в сфере образования необходимы. Такова специфика момента.

Внутреннего и внешнего ресурса у иномерного человека сейчас пока нет, более того, он сам выступает как барьер. Однако развитие идет своим чередом, даже если выбранный обществом «посланец» будет сопротивляться. В этом смысле желаемая гармония в любом инновационном процессе выступает как резерв и одновременно барьер развития.

Иномерность переходит в трансмерность, меняя органическую структуру реальности на основе семантики предложенной метафоры. Перспективой сохранения и эволюции человека становится его возвращение к изначальному культурному состоянию в его высших проявлениях, но вместе с тем на принципиальном новом уровне развития сознания. Как справедливо отмечает М.Н. Эпштейн, «гуманитарные науки много знают, но мало мыслят, производят мало идей, которые могли бы определять развитие цивилизации... каждая гуманитарная наука должна стать еще и искусством изменения того, что она изучает» [19, с. 41]. Помимо теории, истории литературы и литературной критики в литературоведении должен появиться еще один раздел, обращенный не к прошлому и не к настоящему, а к будущему (например, креаторика, эвристика, прогностика), т. е. нужны творцы во всех сферах жизнедеятельности человека.

Требуются творцы и в сфере образования, которое на деле должно стать практическим или экспериментальным; оно сформировало бы человека, способного не просто творить культуру и изучать ее, но и открыть в ней новую эпоху. «Пришла пора узаконить как самостоятельную область интеллектуальной деятельности и *creative thinking* (творческое мышление), в какой бы гуманитарной области оно ни проявлялось. Конструктивный сдвиг в гуманитарных науках назрел давно и требует интеграции в систему академических программ и институций» [19, с. 47]. Это вызов времени.

Ответ содержится уже в самой культуре. Несмотря на все негативные оценки постмодернистского мышления, оно дает выход новым творческим находкам. Постмодернисты мыслят согласно своей логике, однако интерпретируют именно классику и не отвергают ее, но используют. Пришло время, когда надо не отвергать, а обобщать опыт самого постмодернизма и критики логоцентризма, делая акцент на динамике осмысления и порождения новых смыслов, опираясь на личность, которая и есть единственный источник этой динамики. Соединение постмодернизма и классики в последнее время дает хорошие результаты, открывая конструктивный потенциал социальных исследований. Это повод надеяться на то, что если мы соединим классическое образование с новым опытом, то придем, наконец, к поставленным перед об-

разованием целям. Сегодня это успешно осуществляет на практике новосибирская научная школа. На ее примере можно говорить о том, что социальные и образовательные технологии должны быть обогащены культурологическим методом, позволяющим актуализировать незримые слои материи, граничащие с психикой, генетическим кодом, сознанием, обогащающие исследовательский уровень мышления конструктивно-преобразовательным.

Если рассматривать иномерность с позиций синергетической парадигмы, то это явление — результат синергии, органичного взаимодействия человеческой энергетической конфигурации и энергии внешнего истока. Образование иномера (интертрекера) — синергетический результат формирования и развития личности (синергетического развития культуры), реализующий возможность прорыва в иное. Сегодня им выступает классика, в которой иномерный человек может эффективно проявить себя. «Гении-творцы — в конструкторских бюро, например. Люди с даром предвидения — в спецслужбах или стратегических “мозговых центрах”. Люди с фантастической реакцией — в авиации. Люди с парадоксальным мышлением — в науке» [5].

Качества иномерного человека

Создание гениев, «сверхлюдей», интерлокеров, которых обучают налаживать взаимодействие со многими людьми с помощью особых психотехнологий, — это уже иномерность в реальном измерении. Интерлокер должен уметь доносить свои выводы в максимально понятной форме, используя и текст, и видеообраз. Это своеобразные коммуникационные человекоторренты. Подготовленные особым образом специалисты проходят психологические испытания, чтобы быть пригодными к работе в системе «человек—человек», «человек—знак», «человек—техника». Это интеллектуально развитые люди, но эмоционально уравновешенные, не одержимые идеей лидерства и доминирования. Интерлокер является не лидером в традиционном значении этого типа личности, которого готовят в массовых «школах», а инженером, культурологом, психологом, лингвистом, логиком, семиотиком, т. е. это универсально-гармоничный человек [5]. Таким образом, это и «поводырь», и проводник, и новый сверхчеловек, и культуртрегер, и коммуникатор, и аналитик ресурсов, поскольку, выполняя роль посредника между ресурсами, он еще и анализирует их. Подобный гений «заражает» гения; творец «порождает» творца. Научившись этому сам, можно научить другого. Задача в том, чтобы такое образование стало признанным и тотальным.

Интерлокер и иномер сближаются, становятся общим знаковым явлением, которое востребовано обществом. Интерлокеры хорошо понимают пространство как целостность, у них есть комплексное видение предмета, в частности экономики, целостное представление о культуре, т. е. они *иномирны* и *иномерны* одновременно. Их иномерность — это новое возвращение старого, актуализа-

ция отвергнутых современностью человеческих качеств. Иномерность в таком значении открывает путь прошлого к настоящему, чтобы потом определить будущее. Таким образом, иномерность — не только цель, но и путь к этой цели; это максимальное напряжение между иномерными основаниями человеческой культуры и бытия; это движение навстречу тому, что должно быть, и одновременно к тому, чего с человеческой точки зрения быть не может. Именно в иномерности человека гипотетически коренится возможность трансцендентального синтеза и разрешения трагических противоречий настоящего.

Еще одно качество культурно развитого индивида — интуиция, которая предстает во множестве проявлений: чувстве такта, сопереживания, угадывания, предупредительности и др. На этой основе возникает необходимость культурного разума, позволяющего рассматривать события и факты окружающего мира в их взаимосвязи и взаимообусловленности, появляется способность к созданию и прочтению культурного контекста отдельных элементов бытия. Все вместе создает личностное ощущение культурных возможностей, способных воздействовать на мир, на свое окружение, появляется действенная окультуренность индивида, делающая его полезным и востребованным в обществе.

Аутентичность, т. е. глубинная подлинность и истинность, является продуктом духовного развития и сопровождающего это развитие образовательного процесса. Иномерная аутентичность [14] означает взаимодействие личности в рамках определенного пространства, которое относится к духовной интерпретации реальной действительности, включает в себя модальности актуального мира, содержит знание о человеке как величайшей ценности в мироздании. Основными принципами иномерного бытия следует считать гуманизм, романтизм и коллективизм.

Таким образом, иномерность становится технологией потенциального обогащения человека в современном мире — чуткого восприятия, образного мышления, системного представления. Модели иномерной реальности через человека переходят в наш мир, раздвигая границы его ойкумены.

Список источников

1. *Аристотель. О душе* // Аристотель. Сочинения : в 4 т. — М. : Мысль, 1976. — Т. 1. — С. 369—447.
2. *Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть* / Ж. Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. — 387 с.
3. *Гегель Г.В.Ф. Из философской пропедевтики* // Г.В.Ф. Гегель. Эстетика : в 4 т. — М. : Искусство, 1973. — Т. 4. — С. 7—209.
4. *Делез Ж. Тайна Ариадны* // Вопросы философии. — 1993. — № 4. — С. 48—53.
5. *Калашников М. Сверхчеловек говорит по-русски* / М. Калашников, Р. Русов. — М. : АСТ ; Астрель, 2006. — 640 с.
6. *Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. — Т. 1. Язык. — 272 с.*

7. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. — М. : АСТ, 2002. — 526 с.
8. Музиль Р. Человек без свойств : в 2 т. / Р. Музиль. — М. : Ладомир, 1994. — Т. 1. — 183 с.
9. Степин В.С. У истоков современной философии науки // Вопросы философии. — 2004. — № 1. — С. 5—13.
10. Трунов Д.Г. Культура как иномир [Электронный ресурс] / Д.Г. Трунов. — URL: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3920 (дата обращения: 24.10.2015).
11. Фортунатова В.А. Одномерный человек в многомерной гуманитаристике : (проблемы и пути их решения в современном образовании) / В.А. Фортунатова, Е.В. Валеева // Вопросы культурологии. — 2014. — № 8. — С. 53—58.
12. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой / З. Фрейд. — СПб. : Алетейя, 1998. — 251 с.
13. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма. — М. : АСТ, 2004. — 592 с.
14. Хэтчер У. Этика аутентичных отношений / Международный образовательный проект Аксиос. — СПб. : Единение, 1999. — 156 с.
15. Шичанина Ю.В. Феномен иномерности в современной культуре : (философско-культурологический анализ) / Ю.В. Шичанина. — Ростов н/Д., 2004. — 240 с.
16. Шоу Б. Человек и Сверхчеловек // Б. Шоу. Полное собрание пьес : в 6 т. — Л., 1979. — Т. 2. — 708 с.
17. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. — 1994. — № 4. — С. 258—267.
18. Энгус У. Мир Чарльза Диккенса / У. Энгус. — М. : Прогресс, 1970. — 308 с.
19. Эпштейн М.Н. Конструктивный потенциал гуманитарных наук: могут ли они изменять то, что изучают? // Философские науки. — 2008. — № 12. — С. 34—54.

УДК 303.01
ББК 71.0

МЕРКУЛОВА Н.Г.

ГЕНЕЗИС, ДЕФИНИЦИЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРНЫЙ КОД» В ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ

Понятие «культурный код» в значении сущности, ядра, основания конкретной культурной системы требует уточнения как категория гуманитарного дискурса. Генезис этого понятия связан с заимствованием гуманитарным знанием из научно-понятийного аппарата точных наук термина «код», который можно трактовать как систему условных обозначений, сигналов, передающих информацию. Сущностной, раскрывающей природу феномена, представляется дефиниция культурного кода как набора основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры. Подробно типологизировать культурные коды представляется возможным с использованием основных категорий культуры, поскольку своеобразие любой культурной системы определяется общими представлениями и установками, из которых исходят люди в восприятии и осмыслении всего, с чем сталкиваются в своей жизни.

Ключевые слова: код, культурный код, менталитет, категории культуры, семиотический подход, культурный текст, значение, смысл.

Сущность любой культурной системы как единого целого обуславливает некое ядро, основание, определяющее ее характерные черты и направления эволюции. Сегодня в данном значении в научных и публицистических текстах все чаще употребляется понятие «культурный код», приобретшее особую популярность после программной статьи В.В. Путина «Россия: национальный вопрос», в которой говорится о едином культурном коде россиян [29]. В.Р. Мединский отмечает, что идеология «стоит на многих китах, главный из которых — культурный код» и «гуманитарный канон...

закладывает обязательную систему ценностей, на которых... базируется культурный код» [4]. С 2012 г. термин «культурный код» начинает активно использоваться в отечественной публицистике, текстах [5; 19; 27], однако в гуманитарных исследованиях он пока не получил однозначного толкования.

Понятие «код» (фр. *code*, от лат. *codex* — книга [14]) заимствовано гуманитарным знанием из научно-понятийного аппарата точных наук, где примером его оформления как термина могут служить созданные для телеграфа код Морзе (1838) и код Бодо (1870). С начала 1950-х гг.

это понятие стало широко применяться в генетике для обозначения носителя генетической информации всех живых организмов.

Российский языковед С.И. Ожегов трактует «код» как систему «условных обозначений, сигналов, передающих информацию» [13]. Сходное толкование («система условных обозначений или сигналов, предназначенных для передачи информации») можно найти в словаре Т.Ф. Ефремовой [7] и в словаре С.А. Кузнецова («система условных обозначений или сигналов для передачи (по каналу связи), обработки и хранения различной информации») [12].

Теория информации рассматривает кодирование как процесс отождествления передаваемых сообщений с неким набором знаков, имеющих физическую природу (буквы, цифры, графические объекты, свет, цвет). Код — это правило, согласно которому происходит кодирование; кроме того, так называют и соответствующий передаваемому сообщению набор знаков (для различия этих терминов в последнем значении «код» называют также кодовым словом). Любой код должен удовлетворять главному требованию — однозначности трактовки передаваемого сообщения, в противном случае невозможно его декодирование принимающей стороной. Таким образом, основная функция кода — осуществление процесса коммуникации.

В 1949 г. американские ученые К.Э. Шеннон и У. Уивер предложили графическую линейную математическую модель коммуникации, позволяющую понять природу кодирования. Пять ее компонентов расположены в линейной последовательности: источник информации, передатчик, канал передачи, приемник и пункт назначения. Сообщение (передаваемая информация) из источника через передатчик поступает в канал связи, а оттуда — к получателю. Кроме того, К.Э. Шеннон ввел понятия «шума» (в дальнейшем это стали связывать с понятием «энтропии» и, наоборот, «негэнтропии») и «избыточности». Энтропия (шум) связана с теми внешними факторами, которые искажают сообщение, нарушают его целостность и возможность восприятия приемником. Негэнтропия (отрицательная энтропия) возникает в ситуациях, когда неполное или искаженное сообщение все же получено приемником благодаря его способности распознать сообщение, несмотря на искажения и недостающую информацию. Понятие избыточности определяется как повторение элементов сообщения для предотвращения коммуникативной неудачи [26].

В гуманитарном знании понятие культурного кода выступает «элементом семиотической концепции культуры. В рамках семиотической теории культура рассматривается как знаково-символическая система» [22, с. 189]. Впервые об этом в своих исследованиях ведет речь Э. Кассирер. Философия культуры определяет идеалистическое понимание человека как животного, создающего символы, а разнообразные сферы культуры — язык, миф, религию, искусство, науку — Э. Кассирер называет символическими формами и рассматривает как особые культурно-символические системы [10].

Одним из основоположников семиотического подхода в отечественной науке стал Ю.М. Лотман. Он видел в культуре знаковую систему и определял ее как семиосферу (по аналогии с введенным В.И. Вернадским понятием биосферы), подчеркивая тем самым ее глобальный характер. Область культуры Ю.М. Лотман называл областью символизма. Основная социальная роль культуры, по его мнению, состоит в том, что она является негенетической памятью коллектива, хранит и передает накопленный опыт [18]. Ученый отмечал, что всякий культурный текст может рассматриваться как некий единый текст с единым кодом и как совокупность текстов с определенной совокупностью кодов. При этом каждый тип культуры будет представлять собой чрезвычайно сложную иерархию кодов. Культурный текст на уровне речи — это соединение различных систем, а не воплощение какого-либо одного кода. Если в ходе культурных контактов создается соединение двух совместимых иерархий кодов, то в результате получается новый культурный тип. В том случае, если сталкиваются два несовместимых кода, происходит их взаимное разрушение: культура теряет свой язык [17].

Согласно М. Фуко, можно говорить о центральности для любой культуры тех или иных ее кодов в качестве схем, задающих все процессы восприятия: «Основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее обменами, ее формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархией ее практик, сразу же определяют для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться» [33, с. 37].

У. Эко отмечает, что «в мире знаков коды представляют собой набор ожиданий. В мире знакомого такой же набор ожиданий — идеология» [35, с. 110], под которой подразумевается «все то, с чем так или иначе знаком адресат и та социальная группа, которой он принадлежит, системы его психологических ожиданий, все его интеллектуальные навыки, жизненный опыт, нравственные принципы» [35, с. 108].

В отечественной науке постсоветского периода термин «культурный код» в словарях по культурологии дефинируется П.С. Гуревичем в 1996 г., а затем Б.И. Кононенко в 2003 г. как «1) ключ к пониманию данного типа культуры (дописанный, письменный, экранный периоды). Культурный код позволяет понять преобразование значения в смысл; 2) совокупность знаков (символов), смыслов (и их комбинаций), которые заключены в любом предмете материальной и духовной деятельности человека» [16]. С его помощью можно установить соответствие между номинацией (обозначаемым) и его значением, расшифровать глубинные смыслы культурных явлений и феноменов.

У современных исследователей можно констатировать устойчивый интерес к понятию культурного кода. В.А. Маслова называет культурным кодом нации — язык [20]; Г.В. Зубко — исходную знаковую структуру, своего рода матрицу, содержащую в себе как бы в еще не проявленном виде все компоненты культурной парадигмы

народа и его поведения [8]; Н.В. Букина — закодированную в определенной форме информацию, позволяющую идентифицировать культуру [3], а также «совокупность информационных маркеров, позволяющих человеку адекватно воспринимать и реагировать на происходящие в культуре пространственно-временные процессы... так как по своей сути каждый культурный код — элемент психики человека» [2, с. 236]. В.В. Митина считает, что код лежит в основе нематериальных проявлений культуры (менталитет, самосознание, самоидентификация) [23]; М.С. Ситова говорит о культурном коде как оптимальной форме хранения информации о знаках и символах [31]; Н.И. Степанова — как о понятийной сетке, с помощью которой носитель языка категоризирует, структурирует и оценивает окружающий его и свой внутренний мир [32].

Зачастую понятие «культурный код» используется авторами достаточно произвольно в значении некоего ментального образования (В.Ю. Михайлин [24], В.В. Картавцев [9], Л.А. Мельникова [21]), а иногда — как синоним менталитета (ментальности) (О.Б. Кафанова [11], Н.В. Худолей [34]). Однако не следует отождествлять культурный код и менталитет.

Менталитет представляет собой интрореальный фактор культуры, он во многом является той скрытой реальностью культуры, которая почти незаметна, но фактически реальна как причинность всего остального пространства фактов культуры. Менталитет предопределяет способы реагирования на определенные смысловые факторы окружающей реальности, он есть предрасположенность определенным образом мыслить, эмоционально воспринимать мир, совершать поступки. Культурный код как правило соотносится информации с определенными знаками (символами), позволяющее понять преобразование значения в смысл, можно считать элементом ментальности конкретной человеческой общности. Это подтверждает, например, В.В. Козловский [15].

Менталитет включает в свой состав семь измерений:

- систему значений (актуальные для данного типа мышления идеи);
- ценности (принципы личного и группового восприятия в социальных ситуациях);
- типичные интеллектуальные и аффективные реакции (способы рационального и эмоционального освоения мира);
- коды культуры;
- формы принятого и отвергаемого поведения (поведенческие установки, стереотипы, ожидания);
- социальные представления (мир мнений социальных групп);
- габитус (систему предрасположенностей к усвоению определенной культуры) [15, с. 37].

Таким образом, проанализировав многочисленные работы, в фокусе внимания которых оказывается понятие культурного кода, следует отметить, что в основе дефиниции этой категории лежит представление о наборе правил, способных послужить предпосылкой к появлению феноменов культуры. Несмотря на различные акценты в толковании онтологического статуса и функционирова-

ния культурного кода, ученые, в сущности, говорят о том, что культурный код не описывает культурные явления, но является частью культурного процесса, его смысловой матрицей. Культурный код — это правило соотношения информации с определенными знаками (символами), позволяющее понять преобразование значения в смысл, т. е., как отмечает О.А. Свиридо, это некий набор основных понятий, ценностей и норм, установок, необходимый для прочтения текстов культуры [30]. В данном ключе определяет культурный код и Ф.Н. Гукетлова, причисляя к нему стереотипы, эталоны и символы культуры [6].

Итак, представляется сущностной, раскрывающей природу феномена, дефиниция культурного кода как набора основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры. В философско-культурологических исследованиях неоднократно предпринимались попытки структурировать культурный код, обозначить и типологизировать составляющие его элементы.

Так, М.К. Петров называет три *исторических типа* кодирования «тезауруса» культуры: лично-именной (архаическое общество), профессионально-именной (развитое традиционное общество) и универсально-понятийной. Рассматривая «социокоды» культуры стадийно, т. е. в качестве неизбежно сменяющих друг друга, ученый, тем не менее, указывал и на их относительную самодостаточность в рамках определенных типов развития культуры и типов мышления людей [28].

Исторический подход используют также П.С. Гуревич и Б.И. Кононенко, выделяя типы культуры в зависимости от культурного кода: дописменный, письменный, экранный [16]. Основным культурным кодом дописменных культур назван мифологический, не проводящий различий между знаком и объектом, который он замещал, действия с предметами — равносильны действиям со словами. Этим объясняется то, что первобытный человек стремился оберегать свое и родовое имя от злых духов: имя мыслилось неотделимым от объекта, имена носили сакральный характер, их скрывали, ведь с ними могли проводиться «вредоносные» магические ритуалы. Накладывался запрет на произнесение имен, давались двойные имена: одно «истинное», другое — «общезвестное». Главные носители культурного кода письменного типа культуры — священные книги. В новый код включается история, элементы культуры прошлого. В связи с переходом к книгопечатанию культурный код переживает трансформацию, которая происходила не одно столетие и завершилась только во второй половине XVIII века. В основу культурного кода Западной Европы Нового времени положено уже не мифологическое и религиозное, а научное знание — т. е. знание достоверное, рациональное, практически проверяемое. Появление экранной культуры связано с возникновением кинематографа, а затем — телевидения и компьютера, который можно считать итогом эволюции книги и того культурного кода, который основан на линейном способе письма [16].

Анализируя *социальные сферы бытования*, В.Ю. Михайлин выделяет следующие уровни ситуативного кодирования:

- индивидуально-эмоциональный (формируется у человека с младенчества и базируется на индивидуально значимых символических контекстах, обусловленных телесным или глубоко субъективизированным коммуникативным опытом);
- семейный (основан на опыте родственных отношений в замкнутом «домашнем» пространстве, формируется, как правило, с раннего детства на базе воспринятых, иерархически выстроенных гендерных, возрастных и деятельностных контекстов);
- соседский (основывается на опыте «договорных» отношений в рамках небольших, разнообразных по статусно-возрастному и гендерному признакам групп, не связанных обязательными отношениями родства, формируется с раннего детства, выводя человека на четкое различие своего и чужого, на способы выстраивания отношений с «другими», основанных на чувстве микрогрупповой идентичности);
- стайный (базируется на опыте, переживаемом в рамках гомогенных в возрастном и/или гендерном отношении групп, которым свойственны эгалитарно-агональные модели поведения; выводит на ситуационно обусловленные иерархические модели социального поведения, типы лояльности и приоритеты, связанные с демонстративными и агональными поведенческими тактиками, ориентированными на достижение ситуационных внутригрупповых преимуществ);
- публичный (формируется в отрочестве, юности и отражает человеческое поведение в коллективах, которые выходят за рамки компетентной индивидуальной оценки, что делает неизбежным «абстрактное», «концептуальное» кодирование, а также моделирование кодов второго порядка, опирающихся на групповые коды);
- универсальный (начинает формироваться в раннем детстве, основан на опыте усвоения внечеловеческих и внесоциальных, например природных, мистических, феноменов) [25].

Следует отметить и варианты типологизации культурных кодов согласно *категориям культуры* — самым общим представлениям и установкам, из которых исходят люди в восприятии и осмыслении всего, с чем сталкиваются в своей жизни.

Так, Г.А. Багаутдинова называет следующие культурные коды: антропоморфный (образ человека и частей его тела); биоморфный (образы животных, растений); объектный (образы предметов обихода, построек, жилища и пр.); анимический (образы явлений природы); мифологический (образы религиозных представлений человека, сказочных персонажей и т. п.); темпоральный (через обозначение времени; пространственный (географический); колоративный (образы, связанные с символикой цвета); квантитативный (образы представлены через единицы измерения или образы количества); терминологический (образы представлены военными, морскими, математическими и другими терминами) [1, с. 19].

Н.И. Степанова отмечает, что конкретизация понятия «код» применительно к культурному универсуму позво-

ляет выделять множество различных кодов: антропный, зооморфный, растительный, гастрономический, телесный, временной, пространственный, архитектурный, живописный (изобразительного искусства) [32].

На наш взгляд, использование основных категорий культуры позволяет подробно проанализировать культурные коды. В различных культурах содержание категорий представляется по-разному. Своеобразие культуры определяется тем, каковы ее основные категории, как они соотносятся и какой смысл в них вкладывается. Однако бесполезной была бы попытка составить полный перечень всех категорий культуры: они переплетены между собой, перетекают друг в друга, так что выделять их можно различным образом, состав их тоже исторически меняется. Поэтому нами предлагается следующий перечень категорий культуры, расположенных по степени значимости каждой для определения специфики конкретной культуры:

- понимание места человека в системе мироздания;
- характер власти (государственной) и отношение к ней;
- религия, социальный институт церкви и отношение к ним;
- вера человека, соотнесение естественного и сверхъестественного, мира земного и мира потустороннего и соответственное этому понимание и переживание смерти;
- образ природы и способы воздействия на нее;
- восприятие пространства и времени и связанная с этим трактовка исторического процесса;
- отношение к свободе (свобода, подчинение; свобода и несвобода);
- закон и отношение к нему;
- равенство и неравенство и отношение к ним;
- патриотизм;
- честь и бесчестье и отношение к ним;
- социальные установки (детство, старость, семья, половой диморфизм);
- телесность (означивание человеческого тела и отношение к нему);
- отношение к миру вещей (к труду, собственности, богатству, бедности, сферам деятельности);
- установка на новое, нетрадиционное (традиционные/новационные культуры);
- отношение к бытованию различных видов источников информации (устная/письменная; словесная/несловесная культуры).

Таким образом, оформление в гуманитарном знании понятия «культурный код» является результатом заимствования из лексикона точных наук термина «код», трактуемого как системы условных обозначений, сигналов, передающих информацию. Культурный код является набором основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры. Детальная типологизация культурных кодов представляется возможной путем рассмотрения базовых категорий культуры, содержание которых определяет восприятие и осмысление мира человеком конкретной культурной системы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Багаутдинова Г.А. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Г.А. Багаутдинова. — Казань, 2007. — 35 с.
- Букина Н.В. К вопросу методологии исследования культурных кодов // Вестник Бурятского государственного университета. — 2010. — № 2(47). — С. 232—237.
- Букина Н.В. Культурные коды как элемент пространства культуры [Текст] // Вестник Читинского государственного университета. — 2008. — № 14. — С. 69—73.
- Владимир Мединский: Единый подход к истории задается либо государством, либо кем ни попадя [Электронный ресурс] // Однако. — № 14(123). — URL: <http://www.odnako.org/magazine/material/vladimir-medinskiy-ediniy-podhod-k-istorii-zadaetsya-libo-gosudarstvom-libo-kem-ni-popadya/> (дата обращения: 27.11.2015).
- Вызовы современности и русский культурный код [Электронный ресурс] // Вопросик. — 2012. — 3 февр. — URL: <http://voprosik.net/vyzovy-sovremennosti-i-russkij-kulturnyj-kod/> (дата обращения: 27.11.2015).
- Гукетлова Ф.Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Ф.Н. Гукетлова. — М., 2009. — 47 с.
- Значение слова код [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ефремовой. — URL: <http://www.efremova.info/word/kod.html> (дата обращения: 27.11.2015).
- Зубко Г.В. Проблемы реконструкции культурного кода фильбе: Западная Африка : дис. ... докт. культурологии / Г.В. Зубко. — М., 2004. — 412 с.
- Картавцев В.В. Философема как элемент культурного кода // Вестник МГОУ. Серия Философские науки. — 2011. — № 3. — С. 81—86.
- Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. — М. ; СПб., 2002. — Т. 3. Феноменология познания. — 398 с.
- Кафанова О.Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы [Электронный ресурс] // Pandia.org — Энциклопедия знаний. — URL: <http://pandia.org/text/78/277/89276.php> (дата обращения: 27.11.2015).
- Код [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ефремовой. — URL: http://gufo.me/content_efr/kod-m-38764.html (дата обращения: 27.11.2015).
- Код [Электронный ресурс] // Словарь Ожегова. — URL: <http://www.ozhegov.org/words/12574.shtml> (дата обращения: 27.11.2015).
- Код [Электронный ресурс] // Толковый словарь иностранных слов. — URL: <https://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20иноязычных%20слов/Код/> (дата обращения: 27.11.2015).
- Козловский В.В. Понятие ментальности в социологической перспективе // Социология и социальная антропология : межвуз. сб. к 60-летию со дня рождения проф. А.О. Боронова / С.-Петерб. гос. ун-т ; Социол. о-во им. М.М. Ковалевского ; под ред. В.Д. Виноградова, В.В. Козловского. — СПб., 1997. — 431 с.
- Культурный код [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба. — URL: <http://terme.ru/dictionary/1170/word/kulturnyi-kod> (дата обращения: 27.11.2015).
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю.М. Лотман. — М., 1996. — 464 с.
- Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. — СПб., 2000. — 704 с.
- Мараховский В. Русский культурный код как он есть. К проекту школьного «Списка 100 фильмов» Министерства культуры [Электронный ресурс] // Однако. — 2013. — 11 янв. — URL: <http://www.odnako.org/blogs/russkiy-kulturniy-kod-kak-on-est-k-proektu-shkolnogo-spiska-100-filmov-ministerstva-kulturi/> (дата обращения: 27.11.2015).
- Маслова В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / В.А. Маслова. — М., 2001. — 208 с.
- Мельникова Л.А. Татуировка как форма репрезентации социокультурных кодов визуальности (на материалах исследования молодежных субкультур города Владивостока) : автореф. дис. ... канд. культурологии / Л.А. Мельникова. — Комсомольск-на-Амуре, 2013. — 20 с.
- Меркулова Н.Г. Менталитет — культурный код — язык культуры: к вопросу о корреляции понятий // Регионоведение. — 2015. — № 2. — С. 188—196.
- Митина В.В. Структура культурного кода женского традиционного костюма мордвы // Регионоведение. — 2010. — № 3. — С. 289—297.
- Михайлин В.Ю. Мужские пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции : автореф. дис. ... докт. филос. наук / В.Ю. Михайлин. — Саратов, 2006. — 30 с.
- Михайлин В.Ю. На миру и смерть красна? Перекодирование ситуации как коммуникативный (и политический) ресурс [Электронный ресурс] // Русский журнал. — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/1/mi9.html> (дата обращения: 27.11.2015).
- Модель Шеннона-Уивера [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nvtc.ee/e-orpe/Ija/b_4_1/_2.html (дата обращения: 30.11.2015).
- Модернизации России мешает ее культурный код [Электронный ресурс] // Финмаркет. — 2012. — 3 сент. — URL: <http://www.finmarket.ru/main/article/3033422> (дата обращения: 27.11.2015).
- Петров М.К. История европейской культурной традиции и ее проблемы / М.К. Петров. — М., 2004. — 775 с.
- Путин В.В. Россия: национальный вопрос [Электронный ресурс] // Независимая газета. — 2012. — 23 янв. — URL: http://www.ng.ru/politics/2012-01-23/1_national.html (дата обращения: 27.11.2015).
- Свирило О.А. Метафора как код культуры : дис. ... канд. филос. наук / О.А. Свирило. — Ростов н/Д., 2002. — 162 с.
- Ситова М.С. Комическое как код культуры (на материале мультикультурного общества современной Германии) : автореф. дис. ... канд. культурологии / М.С. Ситова. — Ярославль, 2013. — 22 с.
- Степанова Н.И. Интертекстуальная природа визуального текста рекламы : дис. ... канд. культурологии / Н.И. Степанова. — Кемерово, 2013. — 171 с.
- Фуко М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — М., 1977. — 487 с.
- Худолей Н.В. Художественный текст как транслятор культурного кода нации [Электронный ресурс] / Н.В. Худолей. — URL: <http://www.kgau.ru/new/all/konferenc/konferenc/2013/g25.pdf> (дата обращения: 27.11.2015).
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб., 1998. — 432 с.



РАНХиГС

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МАГИСТЕРСКАЯ ПРОГРАММА «УПРАВЛЕНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ»

Институт государственной службы и управления (ИГСУ) ФГОУ ВПО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ» приглашает к обучению в рамках магистерской программы по направлению «Государственное и муниципальное управление» (38.03.04), специализация «Управление в сфере культуры, образования и науки».

Программа имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю — управленцу, помогая магистранту выстраивать индивидуальную траекторию обучения с набором дисциплин по выбору для подготовки профессионалов по следующим специализациям:

- Инновационные модели управления в сфере культуры, образования, науки;
- Проектная деятельность в сфере культуры, образования и науки;
- Региональные стратегии социокультурного развития, формирование современных культурных ландшафтов;
- Экспертиза культурных, образовательных и научно-исследовательских проектов и программ.

Миссия программы — подготовка управленцев, способных обеспечивать разработку, нормативно-правовое сопровождение и реализацию культурной, образовательной, социальной, молодежной политики, инновационных государственных программ и проектов в области культуры, образования и науки с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере.

Основные образовательные результаты программы.

Получение выпускниками набора базовых компетенций, ориентированных на повышенную мобильность в условиях интенсивных социокультурных изменений, универсальных с точки зрения эффективного менеджмента, профильных и оптимальных для обеспечения результативной управленческой деятельности в сфере культуры, образования и науки. В их числе:

- умение экспертно оценивать международный и национальный опыт развития культуры, образования, науки и применять его на практике;
- владение навыками ведения диалога с представителями бизнеса и гражданского общества в целях создания и реализации проектов и программ в сфере культуры, образования и науки;
- умение управления проектами, а том числе — разрабатывать инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность;
- умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровня, отвечающих традициям, потенциалу и потребностям населения конкретных территорий;
- владение навыками и технологиями мониторинга ведомственного нормотворчества, административной этики, деловых коммуникаций и деловой культуры управления;
- умение оценивать эффективность коммерческих и некоммерческих отечественных и зарубежных предприятий и организаций, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры, образования, науки.

Программа успешно осуществляется на протяжении ряда лет. Выпускники программы работают в системе государственного и муниципального управления, в профильных бизнес-структурах, некоммерческом секторе экономики и творческих индустриях, занимаются проектной и предпринимательской деятельностью.

Научный руководитель программы «Управление в сфере культуры, образования и науки» — известный специалист в области управления социокультурной сферой, доктор философских наук, профессор *Ольга Николаевна Астафьева*.

Формы обучения:

Очно-заочная (вечерняя), заочная. Срок обучения — 2,5 года.

Контактная информация:

Москва, пр-т Вернадского, 84, корпус 8, каб. 405, 408.

Тел.: +7 (499) 956-94-28, +7 (499) 956-97-38, +7 (916) 849-76-08, +7 (903) 148-32-21

E-mail: on.astafyeva@migsu.ru, ay.smirnova@migsu.ru

<http://igsu.ranepa.ru/program/p372/>

УДК 821.161.1"16":27-167.2
ББК 83.3(2=411.2)4-4

СЕВАСТЬЯНОВА С.К.

«ЯКО ЕСТЬ ПРЕКРАСНО И БЛАГОЛЕПНО ТВОРЕНИЕ АНГЕЛЬСКОЕ»: ОБРАЗЫ АНГЕЛОВ В ПЕРВОМ ПЕРЕВОДЕ СБОРНИКА «ВЕЛИКОЕ ЗЕРЦАЛО»¹

Сборник «Великое Зерцало» стал для восточнославянской литературы источником тем и сюжетов. В статье исследуется тема ангелов, раскрытие которой позволяет понять, насколько глубоко западноевропейские идеи проникли в православное сознание. Проблематика, посвященная духам, содержит важнейшие мировоззренческие аспекты, которые в XVII в. в процессе адаптации памятника к новой культурной среде и его русификации претерпели заметную эволюцию. Автор анализирует представленные в сборнике образы светлых ангелов; выявляет особенности природы и внешнего вида небожителей; сравнивает модели иерархии Небесных чинов, приведенные в сочинениях церковных писателей и представленные составителем сборника; описывает антропологические черты и «телесность» ангелов; характеризует виды их служения; находит параллели между деталями внешнего вида ангелов, выявленными в новеллах сборника, и типами иконных изображений духов, сложившихся ко второй половине XV в., когда был составлен источник сборника «Великое Зерцало».

Ключевые слова: «Великое Зерцало», ангелы, архангелы Михаил и Гавриил, Небесная иерархия, «тело» ангела, служение, иконография.

Сборник «Великое Зерцало», дважды переведенный с польского на русский язык в последней четверти XVII в., содержит религиозно-назидательные рассказы. История сборника, как известно, включает четыре этапа: «Speculum exemplorum» — «Speculum Magnum

¹ Статья написана в рамках проекта РГНФ 14-04-00085а «Подготовка издания сборника «Великое Зерцало»».



VII

ORBIS
LITTERARUM

exemplum» — «Wielkie zwierciadło przykładów» — «Великое Зерцало». Кратко напомним их содержание.

Кодекс нравоучительных легенд «Speculum exemplorum ex diversis libris in unum laboriose collectum», получивший широкое распространение в Западной Европе, был составлен около 1480 г. неизвестным католическим монахом как кодекс «примеров» (exempla) для проповедников и полемистов и содержал 1266 рассказов; впервые напечатан в Нидерландах (Девентер, 1481). «Примеры» собирались в XIII—XIV вв. многими компиляторами преимущественно из западных по происхождению сочинений: Диалогов свт. Григория I Великого, Лествицы блж. Иеронима Стридонского, Жития Франциска Ассизского, Истории Беды Достопочтенного, «Dialogus miraculorum» Цезария Гейстербахского, «Speculum Historyale» Винцентия из Бовэ, «Disciplina Clericalis» Петра Альфонса, «Gesta Romanorum», а также из Римского патерика, сборников фавей, фавей и т. п. «Speculum» содержит также тексты восточно-христианского происхождения — из Синайского, Скитского, Египетского патериков, отрывки из житий свт. Василия Великого, прп. Иоанна Лествичника и др. Материал был распределен по двум разделам: в одном — рассказы о праведниках, в другом — о нечестивцах.

Следующий сборник — «Speculum Magnum exemplum» составлен иезуитом Йоханнесом Майором, который на рубеже XVI—XVII вв. дополнил «Speculum exemplorum» 160 новыми рассказами и расположил материал по рубрикам догматических и религиозно-моральных понятий, составленных в алфавитном порядке. Его труд, пронизанный католическими идеями, дополнялся и перерабатывался иезуитами в духе крайнего аскетизма и наказания грешников, отколовшихся от Католической церкви.

«Speculum Magnum» был переведен на польский язык (с издания 1605 г.) и опубликован в Кракове в 1612 г. иезуитом Симоном Высоцким, который исключил часть «примеров» и ввел рассказы из польской жизни — получилось около 1360 статей. Позже он же подготовил второе издание (Краков, 1621), значительно расширив прежнее за счет новых повестей из сочинений польских и чешских авторов (Петра Скарги, Мартина Кромера, Яна Длугоша и др.), — получилось около 1950 «примеров». В 1633 г. в Кракове вышло еще одно издание сборника в переработке Я. Лесовецкого, который заменил ряд рассказов и провел стилистическую правку; в его издании около 1920 новелл (из-за ошибок в нумерации сборник оканчивается 2309-м «примером»). «Wielkie zwierciadło przykładów» издано еще раз в Калише в 1690—1691 гг. в 2 томах [21].

Первый перевод в России этого кодекса был осуществлен в 1675—1677 гг. по распоряжению царя Алексея Михайловича переводчиками Посольского приказа с краковского издания 1633 года. Второй перевод выполнен не позднее 1689 г. как дополнение к первому по одному из двух польских изданий 1621 или 1624 г. [17]. Энциклопедия средневековой культуры и богатейший источник тем и сюжетов восточнославянской литерату-

ры — сборник «Великое Зерцало» — в процессе бытования в русской читательской среде насчитывал более восьми сотен религиозно-назидательных рассказов для проповедников и полемистов. По подсчету С.И. Николаева, первый перевод сегодня представлен 14 списками, второй — 269 [18, с. 171—185]; в Российской государственной библиотеке (Москва) хранится почти половина известных списков. Однако особого внимания заслуживает рукопись Синодального собрания № 101 (Государственный исторический музей) — уникальная по своему расположению и составу, где собраны оба перевода². Этот список XVII в. не исследован до конца и не издан. Вплотную к решению этих проблем подошла Е.К. Ромодановская, однако преждевременная кончина не позволила ей выполнить начатую работу, для завершения которой Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук в настоящее время осуществляет подготовку текста сборника к изданию по указанной рукописи ГИМ, а также занимается составлением комментариев и указателей к книге.

Как свидетельствуют результаты исследований сборника [подробнее см.: 21], русский текст «Великого Зерцала», особенно близкий к польскому оригиналу по языку, структуре и тематике в первом переводе, во втором переложении заметно освободился от явлений западной культуры и католических реалий: совершенно очевидно, что в процессе адаптации памятника к новой культурной среде и его русификации столкнулись во взаимодействии идейные основания и смыслы, возникшие в разных культурных пространствах. Чтобы понять, насколько глубоко западноевропейские идеи заделали православное сознание, достаточно остановиться на теме, содержащей важнейшие мировоззренческие аспекты, которые в «переходное» столетие претерпели заметную эволюцию. В сюжетно-тематическом поле сборника их немало, но особое место занимает тема, посвященная духам — светлым и темным, ангелам небесным и павшим. В русской культуре XVII в. «канонические идеи о бестелесных силах, действующих в мире людей, вступали в необычное взаимодействие со смыслами, порожденными новой культурной средой» [1, с. 137].

Темы ангелов и бесов в польском источнике русского текста «Великого Зерцала» разработаны в специальных статьях польского ученого Б. Беднарека [24; 25]. Аналогичная проблематика в русском тексте не привлекала внимание исследователей. Как известно, в Древней Руси специального учения о небесных духах не было разработано, но древнерусская культура и словесность создали множество ангельских образов. Ангелам грозным, тихим и милостивым в древнерусской письменности посвятила специальную статью польская исследовательница Э. Малек [16]. Описывая небожителей, как показывает автор,

² Цитирование текста «Великого Зерцала» осуществляется по указанной рукописи: Синодальное собр. № 101. Л. 32—475 (новеллы первого перевода). Листы приведены в статье в круглых скобках. При цитировании публикаций XIX в. воспроизведение текстов соответствует изданию.



Рис. 1.
«Небесная иерархия». Мозаичная композиция купола Баптистерия.
Фрагменты. Флоренция. XIII в. [19]

в Древней Руси опирались на книги Священного Писания, сочинения церковных писателей, составивших известные перечни ангельских чинов, и прежде всего на творения Псевдо-Дионисия Ареопагита, привлекали апокрифические источники, а для детального описания «плоти» и незримых тел ангелов ориентировались на их изображения на иконах и книжных миниатюрах. Как считает автор ряда статей об ангельских образах в древнерусской культуре Д. Антонов, сложные иерархии духов мало интересовали книжников, поскольку «летописцы и агиографы повествовали о конкретном действии Божьих посланников в современном им мире» [2], и созданные древними авторами образы небесных духов существенно отличались от тех, которые были знакомы им по переводным сочинениям и апокрифическим текстам. Интересно посмотреть, какие образы ангелов представлены в «Великом Зерцале», и какие сведения о них могли почерпнуть читатели.

Небесная иерархия. В Священном Писании мир ангелов представлен необычайно великим [20, с. 39—43]. Пророку Даниилу в видении Ветхого днями (Дан. 7:9) открылось, что тысячи тысяч служили Ему, и тьмы тем предстояли пред Ним (Дан. 7:10). Многочисленное Небесное воинство восхваляло пришествие на землю Сына Божьего (Лк. 2:13). Однако при всем многообразии ангельских ликов более девяти чинов в Библии не упоминается: это — херувимы (Быт. 3; Пс. 79, 98; Иез. 1, 10), серафимы (Ис. 6); силы (Еф. 1; Рим. 8), престолы, начала, господствия, власти (Кол. 1; Еф. 1, 3), архангелы (1Фес. 4; Иуда 9), ангелы (1Пет. 3; Рим. 8).

Модели небесной иерархии составляли многие древние церковные писатели, и эти построения не всегда были согласованы друг с другом. В «порядке духовных и премирных сил» в зависимости от божественного назначения и степени духовно-нравственного совершенства свт. Григорий Нисский выделял восемь чинов и разделял их на два класса — предстоящих и служащих [15]. Свт. Кирилл Иерусалимский в «мириадах» Небесного воинства находил девять уровней [22, с. 290—291, 373]. Об ангельских ликах упомянуто в «Постановлениях Апостольских» и в сочинениях многих церковных писателей: св. Игнатия Богоносца, свт. Григория Богослова, св. Григория Двоеслова, преп. Иоанна Дамаскина. Некоторые Отцы церкви — например, свт. Иоанн Златоуст, блж. Феодорит, св. Феофилакт — считали, что разделение ангелов не ограничивается девятью чинами, поскольку человеку в земной жизни многие другие имена и лики ангельские не открыты [20, с. 40—42].

В основу церковного учения об ангельской иерархии было положено сочинение «О Небесной иерархии», составленное в V в. неизвестным автором, именовавшимся Псевдо-Дионисием Ареопагитом [8, с. 37—

206]. Здесь представлена четкая структура Небесной иерархии, согласно которой девять чинов разделены на три триады, символизирующие совершенный порядок и гармонию ангельского мира [10, с. 303]: серафимы, херувимы, престолы; господства, силы и власти; начала, архангелы и ангелы, причем ангелами поименованы духи, как особо приближенные к людям, так и высшие ангелы, которые не вошли в иерархию (рис. 1).

Сложные иерархические модели Небесных духов, которые представляли в своих сочинениях церковные писатели, не нашли отражение в повестях «Великого Зеркала», однако разные по природе чины Небесных сил, являвшиеся людям, в сборнике определены по-разному: это духи, воины, ангелы и архангелы, среди последних особо отмечены лишь двое — Михаил и Гавриил. Вот пример, где Небесные чины поименованы духами:

«Некая святая древняго Рима... великим // от Бога даром бысть почтена, яко с собою от числа двоих духов имеючи: единаго от архангелов, иже никогда же от нея отлучашеся, втораго же от духов, сей не тако всегда. Обаче и сей являшеся, но не вси видяху, яковым им являхуся» (л. 54 об.—55).

Смешение номинаций ангельских чинов — редкое явление в сборнике. Однако в связи с этим примером интересно проследить, как в русском переводе «Великого Зеркала» именуется светлые ангелы.

По мысли свт. Кирилла Иерусалимского, «именование сіе: духъ — само по себѣ неопредѣленно; все вообще, что не имѣетъ грубаго тѣла, называется духомъ»

[22, с. 285]. Словом «дух» в сборнике названы: 1) Дух Божий, Святой Дух — 43 раза; 2) дух человеческий и душа — 20 раз; 3) бесплотные силы невидимого мира: ангелы — 2 раза (в приведенном выше примере) и добродетели — 8 раз (среди них духи смирения — 3 раза и пророчества — 2 раза), демоны и бесы — 7 раз и пороки — 34 раза (дух злой, или лукавый — 25 раз). Слова «ангел» и «ангельский» используются для обозначения посланников (вестников) Божиих, действовавших в мире людей, или духовных существ, которые служат Богу, — 141 и 25 раз соответственно. Слово «архангел» употребляется 5 раз для обозначения представителей восьмого ангельского чина из «Ареопагитик». Для ангельских чинов несколько раз вводится лексика с воинским значением: «полк» (л. 56 об.), «воин» (л. 165), «воинство» (л. 55), архангел Михаил назван «воеводой» (л. 55 об.). Есть единичные случаи, когда слово «ангел» используется в других смыслах: как синоним архангела («како бысть Благовещение от ангела» — л. 90 об.) и святости («святых ангелов вовеки наследник будеши» — л. 90 об.); поскольку в сборнике немало повестей о том, как дьявол принимает облик светлого ангела (напр., л. 80—80 об., 215 об.—217 и др.), именование «ангел» служит для обозначения вестников, а в сочетании со словом «истинный» отличает их от падших ангелов («Отнюду же яко бысть ангел истинный, иже его наказа Божиим повелением за его о//блажение» — л. 73—73 об.). Следует признать, что в целом составитель «Великого Зеркала» последователен в обозначении ближайших к людям ангельских чинов — ангелов и архангелов, а обозначение их одним словом «ангел» или «дух» соответствует церковной традиции и святоотеческим учениям о Небесной иерархии. Именование светлых ангелов «духами», как особого чина среди небожителей, в первом переводе «Великого Зеркала» допускается чрезвычайно редко и не становится правилом.

Среди церковных писателей не было единодушия и в количестве Небес, и в устройстве Царства Небесного [12, с. 56—58; 20, с. 82—83]. В новеллах сборника нет единообразия в описании Небес. В рассказе об агарянине, принявшем христианство после видения Славы Небесной, описание Царства Небесного краткое и не детализированное:

«И узре паче солнечнаго сияния Царя, на престоле златом сидящаго, одесную же страну Царя виде Царицу, стоящую и зело пресветлым светом сияющую. Виде же старыя и юныя на престоле сидящих златых, такожде и слуги стояща, их же лица быша, яко звезды» (л. 164 об.).

В повести о монахе, четырежды за ночь взятом на Небо, другая характеристика Небесного устройства:

«Четверицею восхищен бысть ко Господу Богу моему в сию ночь. Перси мои отверзени, душа моя бысть изведена, и абие познахся быти между лики ангельскими. Видех Пресвятую Богородицу со премногими полки девическими, в неизглаголаннем свете сияющую, видех и святого Михаила архистратига, готовых в помощь мою, не бо обыкох архистратигу Михаилу честь воздавати. Внегда

видех безчисленное множество святых Божиих, их же прежде не видех» (л. 166 об.).

Встречаются в сборнике и иные «модели» Небесного дома и его обитателей. На мой взгляд, нельзя утверждать, что в «Великом Зерцале» представлены какие-то особые картины Небесного устройства. Дело в том, что средневековый компилятор показывает единый мир людей и ангелов, конкретные действия которых помогают установить в человеческом сообществе порядок, соответствующий божественной воле и высшим законам. А выполнение задачи духовного исправления людей для достижения ими Царства Небесного после смерти усвоено как раз низшим духам, особенно близким к земному миру — ангелам-вестникам, посланникам, хранителям, проводникам.

«Тело» ангела. О «телесности» ангелов среди церковных писателей не было единодушия: святоотеческая литература и литургические тексты представляли ангелов «бесплотными духами» — без костей и плоти (Лк. 24:39), принадлежащими к «невидимому» миру (Евр. 1:14; Кол. 1:16) [9; 10, с. 301]. Однако участники VII Вселенского собора признали «ангеловъ, и архангеловъ, и другихъ святыхъ силъ, высшихъ ихъ» «разумными, но не совершенно безтелѣсными и невидимыми <...> но только имѣющими тѣла тонкія, воздухообразныя и огнеобразныя», поэтому постановили изображать их на иконах в некоторых материальных образах, в том числе и в человеческом облике [7, с. 188]. Несмотря на соборное решение о наличии у ангелов некоего тела, в Западной Церкви победило учение об отсутствии у ангелов плоти [23, S. 1—11; 27, S. 11—46]. Среди церковных писателей совершенную бестелесность ангелов отстаивали, к примеру, свт. Григорий Нисский, преп. Иоанн Дамаскин. В Русской Церкви сторонником абсолютной бестелесности ангелов в XIX в. был свт. Феофан Затворник.

В описании внешнего вида ангелов в «Великом Зерцале» отражаются обе точки зрения: они либо бестелесны, когда вообще не говорится о наличии у них плоти, либо обладают каким-то телом, т. е. не совсем бесплотны. Вот примеры, где не упоминается об ангельской «плоти»: «Святый Венедикт, егда от места, нарицаемаго Субляк, прекланяшеся на гору Кассину, на вся благая наставляху два ангела, еже путь ему показоваху» (л. 56); «Посла Бог ангела своего служити старцу» (л. 58); «И абие явися ангел Господень, глаголющи» (л. 58 об.).

В других примерах, напротив, подчеркивается, что внешне ангелы похожи на людей: они как «мужи», «белы власы имущих» (л. 44 об.), как «некий» человек, которого увидел св. Антоний, «яко самого себе, сидящаго и работающаго, по сем встающаго от рукоделия на молитву» (л. 57 об.); «яко ангел во образе человеческе идяше с пустынником и приидоша к стерву» (л. 70 об.); «Внезапу юноша узре пред собою зело блистающаго светом человека, тако, яко у лица просветися» (л. 73). Антропоморфность ангелов подчеркивается тем, что они имеют части тела, подобные человеческим; чаще всего отмечается наличие у них рук, голов, лиц, волос: так, воины «кузреша внезапно ангела Господня у дверей стоящаго, в руце имею-



Рис. 2.

Врата северного фасада Успенского собора Московского Кремля с изображением ангела-хранителя, записывающего входящих в храм (справа), и архангела Михаила (слева)

щаго меч обнажен, и возбраняше им вшествия в церковь» (л. 56); руками ангел вскрывает утробу человека, наполненную «вреды и язвы», «очистивши же их рукою свою и паки во свое место положивши, затвори» (л. 62 об.—63); ангелы, подобно человеку, стоят — «видяше при всяком монахе стояща ангела» (л. 64 об.), ходят — «узре единого по нем последующа и стопы изчитающа» (л. 57 об.); могут летать — «виде второй брат множество ангел, душу того брата несущих на небо» (л. 60 об.) и петь — «О колико пресладкия и благоприемныя глаголы слышах междо лики ангельскими бых, никогда же тако утруждаются поюции и им же образом более хвалят» (л. 165 об.); они обладают зрением — «на небо всегда зряше» (л. 55), и эмоциями — «Тогда стаха при них святии ангели, с радостию и веселием смотряюще на них, зело бо любят глаголания Божественная. Егда что иное в беседе начаша глаголати, абие они отшедше, далечайше стоят, гневающеся на них» (л. 57), «ангел же всякого коегождо входящаго веселяшеся с ним», «ангел же с нимъ иде дивным образом, весело и радостно» (л. 59—59 об.).

Будучи неузнанными, ангелы признаются в своем происхождении — «И вопроси его, глаголющи: “Кто еси ты?”. Он же рече: “Аз есмь ангел, посланный на сие, изчитаю стопы твоего шествия и воздам ти мзду”» (л. 57 об.), называют свое имя — «Видяше сие монах, яко се бысть ангел Господень, с великим благочестием, веселием и честию рече: “О ангеле Господень, скажи ми имя твое”. Он же отвеща: “Что мя вопрошаеши о имени моем? И то есть дивно”» (л. 70 об.). Однако, как учат рассказы «Великого Зерцала», ангелы открываются лишь тем, кому позволено

свыше. В одном рассказе повествуется, как нерадивый монах Массей учил неузнанного им ангела правильно звонить в колокольчик на монастырских воротах (л. 68 об.—69). Ангелы в сборнике нередко предстают в облике монахов: «Егда же устраившися, узре Христа Спасителя... По сем же показася ему некто во образе монаха, глаголющи Господеву: “Господи, что хочещи творити с сим?”» (л. 81) или воинов: «И тако абие воин, седяй на коне белом, поят его и в полки агарянския, со удивлением всем видящим, приведе и пребысть с ним три дни, и невидим бысть» (л. 165).

Таким образом, в «Великом Зерцале» ангелы — это совершеннейшие духи, бесплотные, но с антропоморфными чертами, выполняющие волю Бога быть Его вестниками, руководителями людей и служителями их спасения.

Служение. Как говорилось ранее, светлые ангелы в «Великом Зерцале» исполняют свою традиционную функцию посланников Бога, следовательно, через них реализуется высшая воля. В зависимости от рода своих занятий ангелы в сборнике четко локализованы — светлые пребывают на востоке, темные — на западе:

«Тогда на келлию оба возшедше, и рече ему [Моисею] Исидор: “Зри на запад и виждь”. Егда же воззре и виде безчисленное множество демонов, яже с велиим устремлением яко на брань готовящихся. И паки рече ему Исидор: “Воззри на восток и виждь”. Егда же воззре, и виде безчисленное множество ангелов святых преславных и пресветлых сил небесных полк. И рече ему игумен Исидор: “Се, иже на западе видел еси, сии суть, иже святых Божиих гонят и прелщают. Сии же, их же видел еси на востоце, их же Господь посылает на помощь святым своим...”» (л. 56 об.).

Выше приведены примеры служения светлых ангелов: они защищают святых, преграждая в церковь путь еретикам (л. 56); наказывают грешников разными способами в зависимости от тяжести совершенного проступка. Ангел может дать пощечину, запрещая юноше проводить время в праздности: «А еже бы не мнил привидению быти, Бог сотвори, яко чрез многи дни име лице опухло» (л. 73—73 об.). А за плотские искушения скопят, как например, монаха Еквикия: «Единыя же нощи, егда бысть при нем ангел, познася быти скопцем, еже бысть ему знаем, исцели его, яко к тому никогда же придоша помышления лукавая и плотская» (л. 139 об.). В сборнике есть и более подробное описание операции по лишению монаха Илии детородного органа:

«Тогда един ангел взят его за руце, другой же за нозе, третий истреби его и скопцем сотвори. Не яко сей самую вещь сам, но яко тако мняшеся быти. Егда же его вопрошаху: “Аще что бысть ему легчайше от помышлений?” Он же: “Яко некую тяжесть отъясте от мене. И верую, яко от всякаго помышления лукаваго, его же подъях, есмь свободен”» (л. 139—139 об.).

Ангелы могут возвратить праведника к жизни и по воле Бога забрать его душу. В одной из повестей на тему крещения рассказывается, как св. Мартин молился о скоропостижно скончавшемся епископе Иларию Пиктавийском, изгнанном со своей кафедры за обличение ариан-

ской ереси; благодаря молитвам святого епископ был избавлен от мытарств и возвращен к жизни (л. 137 об.). В другом месте повествуется о двух монахах, один из которых, умирая, был оплакан всеми его родственниками, другой — «страннопришелец», не имея близких людей, скончался в одиночестве, и его душу, утешая, ангелы подняли к небу (л. 60 об.—61). Ангелы предупреждают праведника о времени кончины: «И абие явися ему ангел Господень, глаголющи: “Не иди, приидем бо к тебе утро”» (л. 58 об.), спасают мученика от смерти: «По сем рече мучитель: “Девицу непокоривую во узилища и темницу тесную вверзите ю. По сем на выю ея навязавше камень тяжкий, вверзите ю в море”. Еже егда бысть, ангели ю изнесоша на брег, камень же, еже бысть навязан, оставиша» (л. 44).

В сборнике реализовались традиционные средневековые представления о постоянном следовании Небесных духов за человеком. Прп. Павел Препростой, обладая духовным зрением, мог видеть, почему одних монахов при входе в церковь сопровождали ангелы, а других бесы:

«Егда же вси просвещенным и лепым лицем в церковь вхождаху, ангел же всякого коегождо входящаго веселяшеся с ним. Единаго же узре черна и темнаго и по всей плоти сквернаго, его же демони со обоих стран держашу и к себе влечаху, узду на него возложиша. Ангела же его далечайша и печална узре, идуща вслед того» (л. 59—59 об.).

Ангелы, записывающие входящих в церковь, — один из вариантов их иконографии: фиксирующими имена входящих в храм они изображены, например, на южном и северном порталах Успенского собора Московского Кремля (рис. 2).

В сборнике есть немало рассказов о незримом пребывании ангелов среди монахов в церкви. Одни подпевают церковному хору (л. 65), другие наблюдают и что-то записывают:

«И отверзе Господь очеса игумену, и возревши, видяше при всяком монахе стояща ангела. И еже что от них всякий пояше, на хартиах обычаем прилежно и искусно пишуше. И никоего же слова, ниже точки, ниже ударения, аще и неопасно изрек бе, не оставляху. Писаху же различным образом, ибо нецыи от них писаху златом, друзии же серебром, нецыи чернилом, инии водою, а прочии ничто же писаху» (л. 64 об.).

Ангелы сопровождают человека от рождения до смерти, присутствуют в его жизни при различных событиях, сражаются с бесами за душу праведника (л. 136 об.—137). Ангелы радуются крещению и покаянию человека, в то время как бесы торжествуют о грехах. Поэтому завладение книгой, где записаны грехи человеческие, есть важнейшая задача как ангелов, так и бесов, ведь от того, в чьи руки эти записи попадут, зависит его дальнейшая судьба. Мученику Енесию перед смертью было видение книги его грехов (л. 135 об.). Часто ангелы помогают людям во время болезни, исцеляя своим присутствием и заботой. Некий монах выздоровел, услышав ангельское пение (л. 65 об.—66); ангелы прислуживают больным, избавляя их от страданий, душевных и физических мук (л. 58—58 об.; л. 96 об.—97 об.). Таким образом, разные виды служения ангелов, описанные в сборнике, соответствуют высшему промыслу о помощи и спасении человека.

Внешний вид. Облик ангелов в «Великом Зерцале» описывается крайне редко. Но, как правило, подчеркивается, что они «пресветлые» (л. 65) и предстают «в светлости» (л. 135 об.) и в облике «зело блистающагося светом человека, тако, яко улица



Рис. 3.

Архангел Михаил. Палатинская капелла Норманнского дворца. Палермо. Мозаика. XII в.



Рис. 4.

Архангел Гавриил. Церковь Марторана (Санта-Мария-дель-Аммиральо). Палермо. Мозаика. XII в.



Рис. 5.

Явление ангела Валааму. Роспись римских катакомб. IV в. [5]



Рис. 6.

Архангел Михаил с деяниями. Фрагмент. Архангельский собор Московского Кремля. Конец XIV — начало XV в. [3]

просветится» (л. 73). Согласно «Ареопагитикам», «светлая... и пламенная... одежда означает... боговидность, соответствующую образу огня, и способность просвещать — благодаря небесным обитателям, где все свет, повсюду умопостигаемо сияющий, либо умственно осияваемый» [8, с. 193]. Ангелы в сборнике явлены в традиционном иконографическом образе прекрасных и светозарных антропоморфных существ в белом облачении. Вот самое подробное в «Великом Зерцале» описание того, как выглядят ангелы:

«Некая святая... ко Господу отиде... от числа двоих духов имеючи... Одевание общее имеяху паче снега белей-

ше. Един от них всегда имеяше рамена накрест и персем притисненная, второй же три вравия златыя в руце десной носяше. Аще и оба близ святых быша, первый же оный всегда по десней стране бысть и на небо всегда зряше. У обоих на главах власы долгиа и златыя. У обоих светлостсияния лиц их сицевая: первого светлость солнца превосходяше, втораго же, яко темный облачен, солнца мняшеся быти» (л. 54 об.—55).

Судя по служению — быть со святой при ее жизни, из двух ангелов, которые, как убеждают духовные опыты, сопутствуют человеку при жизни и появляются при его кончине, первый — Ангел-хранитель, который, как свидетельствует Евангелие, постоянно созерцает Бога (Мф. 18: 10). Одежда ангела с перекрестием на груди соответствует христианской иконографии, опирающейся на символику Священного Писания (Откр. 15: 5—6) [4, л. 10, 68 об.]. В Житии св. Василия Нового в повествовании о прохождении воздушных мытарств св. Феодорой есть похожее описание сопровождавших ее ангелов: «Въ таковѣй бѣдѣ изнемогши до конца оузрѣхъ два свѣтоносна Аггѣла Бжїа, ко мнѣ приходяща во образѣ красныхъ юношъ, их же красоты изрещи не возможно. Лица ихъ баху пресвѣтлѣйшаа. Очи любезны взирающїи, власы главы ихъ аки снѣгъ бѣлы, златовидное показующїи блещанїе, одежды ихъ якв молнїа баху, препоясани поасы златыми по сосцамъ крестообразны» [6, с. 925].

Яркие примеры иконографии ангела в перекрещенном на груди лоре (трабее) — инсигнии римских консулов в виде полосы ткани, сложно задрاپированной на фигуре, распространяются с VII в.; сегодня хорошо известны мозаичные изображения ангелов в лоратных одеяниях — в киевском Софийском соборе (XI в.), в Палатинской капелле и соборе Марторана в Палермо (XII в.) (рис. 3, 4) [11].

Второй дух по наличию в руке трех вервий напоминает иконографическое изображение архангела Иегудиила, служение которого, согласно Св. Преданию, состоит в укреплении людей тружующихся ради пользы и славы Божией и в ходатайстве о воздаянии за их подвиги (Исх. 14:19—20; 23:20—24). Чаще всего Иегудиила принято изображать держащим в правой руке золотой венец, а бич с тремя черными или красными веревками с тремя концами — символ воздаяния грешникам за леность — в левой [14].

В скупых описаниях явившихся людям ангелов в новеллах «Великого Зеркала» нашли отражение практически все типы иконографии светлых духов. По упомянутым в кодексе особенностям внешнего вида, атрибутов и одеяний светлых ангелов, реконструируются важные детали их иконографии и для визуальной иллюстрации словесного портретного описания ангелов используются конкретные их иконографические изображения, содержащие упомянутые детали.

В повествовании о том, как Келесий, сын языческого правителя, принял христианство, есть описание ангелов, которое соответствует типу иконографии ангелов как крылатых мужей — одному из самых ранних, возникших в первохристианские времена:

«Вижю вещь неудо́бь видимую: оно́го христианина, его же ведут со многими в белых ризах глаголюща и венец на главе его от бисера и злата, его же сияние всего воздуха помрачает. И других триех мужей, белы власы имущих, крилома яко орлими над ним безпрестанно стрегущими» (л. 44 об.).

Известно, что первые изображения крылатых ангелов (символ евангелиста Матфея) сохранились на мозаике конхи апсиды в базилике Санта-Пуденциана в Риме (конец IV в.). Изображения летящих ангелов с нимбами и мощными крыльями, в белых туниках, паллиумах и римских сандалиях получили распространение с V в. [26, S. 281—294, 337—352, 425—436]. Яркие примеры таких изображений ангелов, похожих, как представляется, на увиденных отроком Келесием рядом со св. Иулианом, — в базиликах Италии: Санта Мария Маджоре в Риме и Сан-Витале в Равенне.

Ангелом-воином с мечом в руке на иконах изображается, как правило, архангел Михаил. С этим особо почитаемым в Византии архангелом в «Великом Зерцале» связано несколько сюжетов. В одном из них Архистратиг предстает покровителем императорского дома (л. 55—55 об.).

В «Великом Зерцале» есть сюжеты о воинственном ангеле с обнаженным мечом, охраняющем вход в церковь, заимствованном, очевидно, из Жития Иоанна Златоуста, где подробно описан конфликт святителя с византийской царицей и преследование ею Павликия, укрывавшегося в церкви, охраняемой ангелом. Отдельными деталями описание «грозного» ангела («узреша внезапно ангела Господня у дверей стоящего, в руце имеющего меч обнажен, и возбраняше им вшествия в церковь... и яко противу их исторже от влагалища мечь» — л. 56) напоминает, с одной стороны, изображение «сурового» ангела, явившегося библейскому Валааму, в росписях римских катакомб (рис. 5), с другой — образ Архангела Михаила в доспехах римского полководца с обнаженным мечом в правой руке и ножнами в левой на иконе из Архангельского собора Московского Кремля, являющейся самым ранним иконным изображением деяний Архистратига (рис. 6). Есть в сборнике рассказ об исцелении монаха ангелом, который «яко мечем» рассек утробу болящего, руками очистил внутренности и возвратил их на место (л. 62 об.—63).

Известно, что в иконном изображении архангела Михаила развит мотив, когда он предстает целителем, — это чудо архангела Михаила в Хонех. Однако описанную в сборнике ситуацию логично связать с другим архангелом — Рафаилом, который почитается как целитель, и на иконах, подобно вмч. Пантелеймону, он изображается с атрибутами духовного и физического врачевания — ларцом с лекарствами; другой вариант иконографии Рафаила — с мальчиком Товией, которого во время совместных странствий архангел в образе благообразного юноши неоднократно спасал (Товит 1—14).

Архангел Михаил славится тем, что безболезненно забирает душу из тела, облегчая разлучение. Об этом в сборнике есть повествование, заимствованное, из Древнего патерика:

«Егда же прииде время, еже // отити тому странному ко Господу, увиде брат оной архангелов Михаила и Гавриила, низходящих по душу того странного. И седе един одесну, а другой ошуюю его, и прошаху души его, да изыде от тела, но сия не изходя, якобы не хотяше оставить тела своего. И рече Гавриил Михаилу: “Возмем сию душу и отидем”. Отвеща же Михаил: “Господи повелел еси нам, да изыдет душа без болезни тела, и того ради насильствием не можем изяти”. И возопи Михаил гласом велиим, глаголющи: “Господи, что повелиши сотвориши о сей души? Не хошет бо нас слушати, да от тела изыдет”. И прииде глас: “Посылаю Давида с гуслями и вся лики Иерусалимския, да услышавши сицевое пение, с радостию изыдет”. Егда же вси обступisha окрест оную душу, поюще догматы, тогда сия душа изшедши от тела и седе на руку архангела Михаила, и прията есть с велиим веселием и радостию» (л. 63 об.—64).

В иконографии архангела Михаила существует вариант о споре Архистратига с дьяволом за душу умершего [см.: 13], а вот иконного изображения его совместных с архангелом Гавриилом деяний при разлучении души с телом нет.

Образы светлых духов и чистых ангелов, с которыми встретились русские читатели в первом переводе «Великого Зеркала», совсем не отличались от тех, с которыми они были знакомы по патристике, патериковым повестям и агиографии, переводным сочинениям и апокрифическим текстам. Западноевропейская традиция понимания существа и служения ангельских чинов во многом дополнила конвенциональные представления об ангельской природе, которые имели православные люди «переходной» эпохи. Образы светлых ангелов из «Великого Зеркала» соответствовали традиционным образам ангелов древнерусской книжности, где в основе учения об ангельских чинах лежали канонические постулаты о чистоте и светлости, красоте и святости Небесных духов, исполняющих промысел Божий — «яко есть прекрасно и благолепно творение ангельское»³.

Список источников

1. Антонов Д. «Безобразные образы»: к эволюции древнерусских представлений об ангелах и демонах в XVII в. // Россия XXI. — 2007. — № 3. — С. 134—167.
2. Антонов Д. Незримое тело: ангелы, демоны и их «плоть» в древнерусской культуре // Культурология. Дайджест. — М.: РАН, ИНИОН. — 2013. — № 3 (66). — С. 42—44.
3. Архангел Михаил [Электронный ресурс] // Православный словарь. — URL: http://www.vidania.ru/slovar/mihail_arhangel.html (дата обращения: 12.07.2015).
4. Библия. Острог, 1581. — 628 с.
5. Валаам // Православная энциклопедия. — М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2003. — Т. 6. — С. 506—508.
6. Вилинский С.Г. Житие св. Василия Нового в русской литературе: в 2 т. — Одесса, 1911. — Ч. 2: Тексты Жития. — 1021 с.

³ «Яко есть прекрасно и благолепно творение ангельское» — название 29-й главы сборника «Великое Зерцало» в первом переводе.

7. Деяния Вселенских соборов. — Казань, 1909. — Т. 7 : Собор Никейский 2-й. Вселенский Седьмой. — 336 с.
8. Дионисий Ареопагит. Сочинения / [пер. с греч. и вступ. ст. Г.М. Прохорова]. — СПб. : Алетей, 2002. — 854 с.
9. Дорофеев Д.Ю. Место ангелов в христианской картине мира // Книга ангелов : антология / сост., вступ. ст. и примеч. Д.Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора, 2001. — С. 8—25.
10. Иванов М.С. Ангелология. Природа ангелов // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2001. — Т. 2. — С. 300—304.
11. Иконография ангельских одежд [Электронный ресурс] // Livejournal. — URL: <http://bizantinum.livejournal.com/96339.html> (дата обращения: 10.07.2015).
12. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры / Препод. Иоанн Дамаскин. — М. : Изд-во Срет. монастыря, 2003. — 162 с.
13. Кондеева И. Архангел Михаил и его цвета [Электронный ресурс] / И. Кондеева. — URL: <http://relegere.diary.ru/p188207017.htm?oam> (дата обращения: 13.07.2015).
14. Литвинова Л.В. Иегудиил // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2009. — Т. 21. — С. 188.
15. Лукашевич А.А. Григорий // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2006. — Т. 12. — С. 505—506.
16. Малек Э. Образы ангелов в древнерусской письменности (ангелы грозные, тихие и милостивые) // Труды Отдела древнерусской литературы / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). — СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. — Т. 54. — С. 201—210.
17. Николаев С.И. К изучению «Великого Зеркала» // Советское славяноведение. — 1988. — № 1. — С. 74—76.
18. Николаев С.И. Польско-русские литературные связи XVI—XVIII вв. : библиографические материалы / С.И. Николаев. — СПб. : Нестор-История, 2008. — 248 с.
19. Поиск по базе иллюстраций Большой российской энциклопедии [Электронный ресурс]. — URL: <https://neva.ispras.ru/figmgr/list?num=10&start=2047> (дата обращения: 21.07.2015).
20. Помазанский М. Православное догматическое богословие / М. Помазанский. — 2-е изд. — Клин : Христианская жизнь, 2001. — 155 с.
21. Ромодановская Е.К. Великое Зерцало // Православная энциклопедия. — М., 2004. — Т. 7. — С. 507—510.
22. Творения иже во святых отца нашего Кирилла, архиепископа Иерусалимского / Кирилл Иерусалимский. — М., 1855. — 402 с.
23. Angels in Medieval Philosophical Inquiry: Their Function and Significance. Isabel Iribarren and Martin Lenz (eds.). — Aldershot : Ashgate, 2008. — 250 p.
24. Bednarek B. Aniołowie w «Wielkim zwierciadle przykładów» // Anioł w literaturze i w kulturze / pod red. J. Ługowskiej. — Wrocław, 2006. — Т. 3. — S. 78—96.
25. Bednarek B. Diabły w «Wielkim zwierciadle przykładów» // Quaestiones Selectae. Zeszyty Naukowe. — 2011. — № 28. — S. 36—65.
26. Drival E. van. L'iconographie des Anges [Электронный ресурс] // Revue de l'art chrétien. — 1866. — Т. X. URL: http://www.voieducoeur.com/anges/traite_iconographie_chretienne.html (дата обращения: 11.07.2015).
27. Keck D. Angels and Angelology in the Middle Ages / D. Keck. — New York and Oxford : Oxford University Press, 1998. — 271 p.

ББК 821.161.1.9.-312.6"18/19"

УДК 83.3(2-411.2)53-444.23

КУДРЯШОВА А.А.

СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ДОМИНАНТЫ РУССКОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ XIX—XX ВЕКОВ: МОТИВ БОГООБЩЕНИЯ

Статья посвящена ключевому структурно-семантическому элементу автобиографической прозы XIX—XX вв. Обращение к Богу в семейном укладе рассматривается в автобиографической прозе о детстве как исток становления стиля и духовной позиции авторов. Мотив Богообщения приобретает в сюжете не только типологическую универсальность жанровой черты, но и ярко определяет своеобразие индивидуального стиля каждого из писателей. Мотив Богообщения рассматривается через жанровое соположение документального и художественного.

Ключевые слова: автобиографическая проза, мотив, индивидуальный стиль, реалистический гротеск, сатира, сюжет, ветхозаветная и новозаветная традиции.

История становления жанра автобиографической прозы имеет древнюю традицию. Древнегреческая, римская автобиография и биография, своеобразие «рассказа о себе» в Средневековье, автобиографическое повествование в форме записок XVIII в.

и «псевдодокументальная» (Е. Гинзбург) проза второй половины XIX в., «феноменологическая проза» (Ю. Мальцев) или «роман-сознания» (Е. Созина) XX в. выявляют универсальное для жанра соположение документального и художественного. Процесс беллетризации автобиогра-

фической прозы ко второй половине XIX — первой половине XX в. определил яркое художественное преломление жизненного материала в строе произведений.

Магистральная тема русской автобиографической прозы XIX—XX вв. посвящена становлению личности и тем ключевым ярким моментам детства, переживания и события которых определили мировоззрение и стиль будущих писателей. Пробуждение самосознания и мир первичных впечатлений неразрывно связаны с образом семьи и ее укладом. Иерархию духовных ценностей семьи венчает мотив Богообщения. Образ моления и молитвы в художественном пространстве семьи носит устойчивый сюжетно-композиционный характер.

Жанровая универсальность мотива Богообщения не отменяет, а только резче обозначает стилевые особенности каждого писателя. В трактовке стиля мы опираемся на академическую традицию В. Гумбольдта, А.А. Потебни, П.Н. Сакулина, Ю.И. Минералова. Академик П.Н. Сакулин выделял в понятии стиля понятие «образ идеи» или «внутренняя форма» (здесь и далее курсив автора, кроме особо оговоренных случаев. — А.К.) «Именно то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается особый образ, <...> обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т. п., а как итог — возможность сосуществования множества различных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» [16, с. 17; также см.: 13]. По мнению современного теоретика литературы В.И. Гусева, феномен стиля связан с понятием *художественного характера*, «как минимум — характера “автора”» [6, с. 37], в котором *автор* рассматривается как *художественное явление*, являя в произведении свою *духовную позицию*.

С одной стороны, предметом внимания в статье является мотив Богообщения как стилеобразующая доминанта в русской автобиографической прозе XIX—XX вв. С другой — художественное своеобразие «образа идеи» определяет яркость индивидуального стиля. Ценность подобного ракурса рассмотрения автобиографической прозы заключается в возможности увидеть исток становления духовной мировоззренческой позиции автора. Материалом исследования стали произведения автобиографической прозы Л.Н. Толстого («Детство», 1852); С.Т. Аксакова («Семейная хроника», 1856; «Детские годы Багрова-внука», 1858); М.Е. Салтыкова-Щедрина («Пошехонская старина», 1887); М. Горького («Детство», 1913); И.А. Бунина («Жизнь Арсеньева», 1927—1939); И.С. Шмелева («Лето Господне», 1927—1948).

Классика русской автобиографической прозы неразрывно связана с отечественной культурной традицией.

Почитание семьи в новозаветной догматике определено отношением к ней как к малой церкви. Выражение «семья — малая церковь» восходит к Посланию Апостола Павла к Римлянам, в котором он приветствует супругов Акилу и Прискиллу и «домашнюю их Церковь» (Рим. 16: 3). Также Апостолу принадлежит изречение о сути таинства венчания: «Ни мужь безъ жены, ни жена безъ мужа, въ Господе. Ибо как жена отъ мужа, такъ и муж чрез жену; все же — от Бога» (1Кор. 11: 11—12).

В православной традиции мотив Богообщения является сутью духовных поучений о семье Свт. Феофана Затворника. Святитель указывает целеполагающую идею жизни христианина — «искание прежде Царствия Божия и правды Его» (Мф. 6: 33). Важнейшим моментом в жизни благочестивого семейства была молитва. В наставлении супругам он пишет: «Ревность — дело благодати и свидетельство, что сия благодать неотступно в вас есть и производит благодатную жизнь. <...> Пока есть ревность, присуща и благодать Св. Духа. Она огонь. Огонь поддерживается дровами. Дрова духовные — молитва. <...> обращение ума и сердца к Богу — семя молитвы» [9, с. 13]. Святитель Иоанн Златоуст также наставляет супругов о единодушии в молитве: «Молитвы ваши да будут общими» [7, с. 18].

Особое семантическое звучание мотив Богообщения получает в «мысли семейной» Л.Н. Толстого. Соположение документального и художественного в его автобиографической прозе приобретает особую важность в теории жанра. По мнению В.И. Гусева, у Л.Н. Толстого «есть поразительные отступления от биографического факта — преодоление его, возвышение над ним ради художественных целей. Классический пример — мать Иртеньева в “Детстве”» [6, с. 42]. Согласно биографическим фактам, Л.Н. Толстому не было и двух лет, когда умирает его мать Мария Николаевна Волконская. Правда «художественного вымысла» нарочито определяет художественное пространство повести «Детство», в котором десятилетний герой проживает утрату матери. Особое значение приобретает поэтизация образа матери через устойчивый мотив ангельского: «*образок ангела*», задетый неловким Карлом Ивановичем, слова бабушки «*ангельская доброта*», Мими называет татапа «*этот ангел*», уход матери «тихо, спокойно, точно *ангел небесный*». Первые молитвы и вера героя в Бога также неразрывно связаны с ее образом: «Повторяя молитвы, которые в первый раз лепетали детские уста мои за любимой матерью, *любовь к ней и любовь к Богу* как-то странно сливались в одно чувство» [18, с. 82].

Обратим внимание, что впервые образ детской молитвы получает художественное воплощение в главе XV,



Прижизненный портрет-силуэт
М.Н. Волконской

название которой повторяет название всей повести «Детство». Глава композиционно представляет собой закольцованную лирическую миниатюру, которая, с одной стороны, ретардирует сюжет перед началом трагического события (пока герой еще гостит в Москве у бабушки), с другой — поэтически воспеваает эпоху Детства. Изначально задается лирико-ностальгическая интонация: «Счастливая, счастливая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат источником лучших наслаждений» [18, с. 82]. Затем звучит тема предчувствия расставания и утраты матери: «Смотри, всегда люби меня, никогда не забывай. Если не будет твоей мамыши, ты не забудешь ее? Не забудешь, Николенька?» [18, с. 82].

Финалом миниатюры становится возвышенное моление героя, в котором «диалектика чувств» Николеньки Иртеньева расширяется от конкретных образов до человеческого Всеединства. Вначале сокровенная молитва за родителей («Спаси, господи, папеньку и маменьку»), учителя Карла Ивановича («Дай Бог ему счастья, дай мне возможность помочь ему, облегчить его горе») далее получает максимальный размах: дай «Бог счастья всем» [18, с. 82]. Обратим внимание на важный стилевой нюанс: последующий ассоциативный ряд в молитве ребенка со снижением семантики от бытийного «дай Бог счастья всем» до бытового «хорошая погода для гуляния» не только не теряет своей ценности, а становится своеобразным маркером детской молитвы. Таким же маркером становятся и любимые игрушки: фарфоровый зайчик, собачка. Чистота молитвы и сила веры в прозе Л.Н. Толстого неразрывно связаны с ностальгически невозвратимой эпохой детства: «Где те горячие молитвы? Где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному детскому воображению» [18, с. 83].

Стилевое воплощение мотива Богообщения в прозе Л.Н. Толстого сближается с автобиографическим методом И.А. Бунина в романе «Жизнь Арсеньева». Для Л.Н. Толстого чистота детских переживаний, вера в Бога и смерть матери образуют единое семантическое пространство, где «рождение и смерть» (П.М. Бицилли) неразрывно связаны. В лекциях по русской литературе В.В. Набоков указывал, что «в сущности, Толстого-мыслителя всегда занимали лишь две темы: Жизнь и Смерть» [15, с. 221]. Для И.А. Бунина «с самых первых дней» ощущение Бога также лежит в экзистенциальной плоскости смерти-бессмертия: «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о Нем, ощущение Его? Думаю, что вместе с понятием о смерти. Соединено с Ним было и бессмертие» [4, с. 24]. Сближение тайны жизни-смерти с ощущением Бога присуще мирозерцанию Л.Н. Толстого и И.А. Бунина. В романе «Жизнь Арсеньева» мотив Богообщения представлен несколькими образами моления: молитва героя Алеши Арсеньева, семейные традиции и молитва матери.

Рассмотрим мотив Богообщения в молитвах героя, связанных со смертью сестры Нади. Предельность со-

переживания Алеши Арсеньева подчеркнута автором: «Я вдруг понял, что *и я смертен*, что *и со мной* каждую минуту может случиться то *дикое, ужасное*, что случилось с Надей» [4, с. 39]. Личная трагедия смерти («*и я <...> и со мной*»), «ушаташенная <...>, глубоко опозоренная и оскорбленная душа устремляется за помощью, за спасением к богу» [4, с. 39]. В противоположность автобиографическим героям Николеньке Иртеньеву и Сереже Багрову, их наивности и чистоте детского моления, молитва Алеши Арсеньева представляет собой экзистенциальный опыт взрослеющей души, которой уже знакома трагедия смерти.

«Новый <...> и дивный мир» открывает герой в чтении житий и акафистов. Характерно и романтическое двоемирие обывденного/сказочного, «жизнь дома»/«сказочно-святой мир», где герой отрешается от прозаического и упивается «скорбными радостями, жадной страданий, самоизнурения, самоистязания» [4, с. 40]. Герой не только живет «внутренним созерцанием этих картин и образов», но и пытается подражать житийным образам: долгие коленапреклоненные молитвы, ношение власяницы, «вода и черный хлеб» — все направлено на преодоление смерти. Для стилиа И.А. Бунина характерно мифопоэтическое преодоление трагедии смерти: странная зима сменяется весной, переживание собственной смерти и «болезненный восторг» от чтения житий и акафистов заканчиваются — «и все стало потихоньку отходить — как-то само собой» [4, с. 40]. Естественность природного хронотопа получает отражение в чувствах лирического героя. Классический прием психологического параллелизма сближает художественный метод И.А. Бунина и С.Т. Аксакова.

Образ семейных традиций Арсеньевых получает яркое художественное воплощение в описании ключевых праздников Великого Поста. В Прощеное воскресенье «все вдруг делались <...> кроткими, смиренно кланялись друг другу, прося друг у друга прощенья»; в Страстную «все тоже грустили, сугубо постились, говели — даже отец тщетно старался грустить и говеть»; к вечеру Великой субботы «дом наш светился предельной чистотой <...> благостной и счастливой, тихо ждущей в своем благообразии великого Христова праздника». И наконец, в ночь с Субботы на Воскресенье «Христос побеждал смерть и торжествовал над нею» [4, с. 30].

Торжество Пасхальной ночи в стиле И.А. Бунина сближается с аксаковской традицией расширения от семейного камерного пространства до народного, эпического, без противопоставления и снижения семантики. Соборное единение становится сутью Пасхального праздника и проигрывается в самом движении крестного хода: «молодые мужики без шапок и в белых подпоясках», «девки в белых платках» сначала появляются на крыльце, затем вносят иконы в дом, в красный угол. Хорально звучит «Христос Воскресе из мертвых», соборно единение «братски, как равные с равными, целовались со всеми нами» [4, с. 30]. Казалось бы, тайна Пасхальной ночи получает в авторском коммен-

тарии эстетическую оценку «прекрасно», но семантика изменяется междометием «увы», было и «горестно и жутко». Казалось бы, пасхальное «Смертию смерть поправ» рождает безусловное пространство победы, тем не менее, все связано с церковным, Божественным «и потому опять соединенное с чувством смерти, печали». Подобная амбивалентность свойственна и молению матери: «с каким *горестным восторгом* молилась в этот угол мать, оставшись одна в зале» [4, с. 40]. Характерно, что стихотворение И.А. Бунина «Мать», написанное в 1893 г., семантически сближается с образом моления матери в «Жизни Арсеньева». Современный исследователь С.Н. Колосова при анализе «внутренней формы» поэтического произведения, отмечает, что лирический портрет «в контексте стихотворения превращается в обобщенную философскую картину мироздания, в которой материнское сострадание своему ребенку передано как заступничество Богоматери за весь род человеческий» [10, с. 168].

Классический стиль автобиографической дилогии С.Т. Аксакова «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» также раскрывает устойчивый и разнобразный образ Богообщения: детская молитва Сережи Багрова, молитва матери Софьи Николаевны, соборная молитва семьи. Однако все образы моления и молитвы объединены и соположены христианской традиции таинства: от нестроения к устроению. Сюжетный уровень отражает подобную динамику: неясность, безвыходность ситуации чудесным образом исчезает.

Рассмотрим первый эпизод моления в третьем отрывке «Семейной хроники», который носит название «Женитьба молодого Багрова». В ней повествуется об истории жизни будущей невесты Алексея Степановича Багрова, внимание читателя акцентируется на ключевом событии в жизни Софьи Николаевны. Автор создает универсальный сюжет взаимоотношений мачехи и падчерицы, которая осталась сиротой двенадцати лет, однако конфликт драматизируется «неуступчивостью нрава» и дерзостью сироты и приводит к желанию девочки покончить с нестерпимостью такой жизни. Портрет девочки в каморке на чердаке перед образом Смоленской Матери Божией, «которым благословила ее умирающая мать» [2, с. 141], передает отчаянную ситуацию фабульного эпизода. Слова акафиста (от греч. — «*неседальное пение*») Пресвятой Богородице в честь иконы Ея Смоленская при всей своей универсальности передают и конкретную ситуацию героини: «Ты же всемилостивая наша Заступнице, от всяких нас бед и скорбных обстояний свободдай и к царствию горнему путеводствуй, да зовем Ти: Радуйся, Богородице Одигитрие, христиан упование» [1, с. 236]. Слова кондака 1 ярко демонстрируют путь от нестроения к миру, упование на путь (Одигитрия — греч. «Путеводительница»). Мотив надежды сироты Сонечки повторяют слова Акафиста: «Радуйся, сирот призрение» (Икос 6), «Радуйся, благосердая Попечительнице сирот» (Икос 10). Началом чудесного Заступничества становит-

ся образ свечи, которая теплится, «хотя была потушена ею накануне» [2, с. 141]. Так источник света, свеча, и освещаемый образ иконы воплощают мотив Чудесного Присутствия — в Акафисте Богородица именуется также: «свеще неугасимая» (Икос 4). Именно так чувствует девочка чудо всемогущества Божьего, после которого она «ободрилась, почувствовала неизвестные ей до тех пор спокойствие и силу и твердо решила страдать, терпеть и жить» [2, с. 141].

Следующий эпизод портретирует соборное обращение к Богу в семейном молебне Матери Божией Иверской. Потеря первого ребенка едва не стоила жизни Софье Николаевне, ее желание «помолиться и приложиться к этой иконе» дает уверенность болящей, что «конечно, мать Божия ее бы помиловала» [2, с. 260]. Картина моления передает соборное единение семьи как Малой Церкви в единой молитве «о спасении и здравии больной». Слова молебного канона «Призри благосердием, всепетая Богородице, на мое лютое телесе озлобление» семантически объединяют пространство картины: все присутствующие упали на колени, все плакали, Алексей Степанович «на-взрыд», больная — «умилёнными слезами». Движение от нестроения к спасению четко прослеживается в семантике глаголов: «больная *плакала* <...> *приложилась* к <...> иконе и *почувствовала* такое облегчение, что *могла* выпить воды, а потом стала принимать лекарство и пищу» [2, с. 260].

Другой образ моления ребенка находит воплощение в фабульном эпизоде чтения Псалтыри Сережей по усопшему дедушке. Непонимание происходящего, одиночество, страх смерти преодолеваются в детской молитве: «Заставив меня наперед помолиться Богу, Мысеич подставил мне низенькую дедушкину скамеечку, и я, стоя, принялся читать <...> Какое-то волнение стесняло мою грудь <...> но я скоро оправился и почувствовал неизъяснимое удовольствие» [2, с. 425]. Динамика чувственного восприятия ребенка также передается через семантику глаголов: «*помолился* перед образом, *посмотрел* на дедушкину кровать, <...> *вспомнил* все прошедшее и *грустно вышел* из комнаты» [2, с. 425].

Стилевое своеобразие «Пошехонской старины» М.Е. Салтыкова-Щедрина связано с сатирой и реалистическим гротеском [подробнее см.: 12]. Нарушение общепринятых правил, аномалия нарочито проигрываются и в создании семейных религиозных устоев. Внешняя обрядовая сторона соблюдалась неукоснительно, однако внутреннее наполнение, необходимая чувственно-эмоциональная часть молитвы отсутствовала. Автор пишет: «Религиозный элемент тоже сведен был на степень простой обрядности. Ходили к обедне аккуратно каждое воскресенье, а накануне больших праздников служили в доме всенощные и молебны с водосвятием, причем строго следили, чтобы дети усердно крестились и клали земные поклоны. <...> Но во всем этом царствовала полная машинальность, и не чувствовалось ничего, что напоминало бы возглас: «Горе имеем сердца!» [17, с. 47].

Отец Василий Порфирыч «*слывет* набожным человеком, заправляет всеми церковными службами, *знает*, когда нужно класть земные поклоны и *умиляться сердцем*», и вместе с тем, пишет автор, «помню, что нередко, во время чтения Евангелия, отец через всю церковь поправлял ошибки. Помню также ежегодно повторявшийся скандал на вечерне Светлого праздника. Поп порывался затворить царские врата, а отец не допускал его, так что дело доходило между ними до борьбы. А по окончании службы поп выходил на амвон, становился на колени и кланялся отцу в ноги, прося прощения» [17, с. 47].

В противоположность С.Т. Аксакову, мотив Богообщения как таинства обращения к Богу у М.Е. Салтыкова-Щедрина отсутствует. Ссора, распря, ключевое обиходное «гневаться» продолжают оставаться без изменения и после моления. Сатирический оттенок приобретает эпизод спора «в преображеньев день (наш престольный праздник)», по поводу слов тропаря: «*Показавый учеником своим славу твою, яко же можаху*». Спорили о том, что такое «жеможаха»? «Сияние, что ли, особенное? <...> однажды помещица-соседка, из самых почетных в уезде, интересовалась узнать: что это за “жезаны” такие?» [17, с. 48]. Отец замечает: «Как же вы, сударыня, богу молитесь, а не понимаете, что тут не одно, а три слова: же, за, ны... “за нас” то есть...» Помещица на это замечание развязно отвечала: «Толкуй, троеслов! Еще неизвестно, чья молитва богу угоднее. Я вот и одним словом молюсь, а моя молитва доходит, а ты и тремя словами молишься, ан бог-то тебя не слышит, и проч., и проч.» [17, с. 49]. Нарушение традиционного «домашнего обихода», пишет автор, происходило раз в год на Пасху: «Только в Светлый праздник дом своей тишиной несколько напоминал об умиротворении и умирении сердец...» [17, с. 49].

В «Пошехонской старине» ярким контрастом домашнему обиходу становится личное открытие героем Бога. Весенними великопостными днями 1834 г., когда М.Е. Салтыкову-Щедрину было восемь лет, он читает Евангелие. Это чтение впервые дает ребенку ощущение рождения человеческого образа там, «где по общепринятому убеждению может существовать только поруганный образ раба». По свидетельству автора, Евангелие сформировало «весь дальнейший склад моего мирозерцания» [17, с. 98].

Обратимся к стилевому своеобразием мотива Богообщения в повести «Детство» М. Горького, которое связано с двумя традициями: новозаветной заповеди любви и ветхозаветного исполнения закона. «Бог бабушки, такой милый друг всему живому» [5, с. 89] и деда — «Всяк, нарушающий непослушанием законы Божии, наказан будет горем и погибелью!» [5, с. 87]. Дед «*всегда и прежде всего подчеркивал <...> жестокость: вот согрешили люди и потоплены, еще согрешили и сожжены...*» [5, с. 86]. Ветхозаветная традиция свойственна и молению деда: «Позднее, бывая в синагогах, я понял, что дед молился, как еврей» [5, с. 85]. Интересное объяснение находит современный исследователь Тол-

ковой Палеи Е.Н. Борюшкина: диалогичность Ветхого и Нового Заветов, «прообразовательный, символический смысл Ветхого Завета по отношению к Новому Завету заключался в следующем. Иудею в экспрессивной форме рассказывалось о том, какие чудовищные беззакония совершил его народ, о том, что каждый иудей расплачивается за них... Ветхий Завет юридичен <...> награда исполнившему весь закон во всей его... неуклонной точности — присуждалась Богом не по милости, а по долгу» [3, с. 53]. В противоположность новозаветному «Милости хочу, а не жертвы» (Мт. 9: 13). Обратим внимание: «грех» и «беззаконие» — два понятия, также относящиеся к разным культурам: «беззаконие — это понятие, в первую очередь, иудейской культуры, тогда как грех... христианское понятие» [3, с. 53].

Образ моления бабушки получает идеальную степень оценки. Ее молитва есть свободный, творческий, радостный диалог, преображающий не только внутреннее состояние героини, но и внешнее: она «каждое утро находила новые слова хвалы», «с улыбкой в темных глазах и как будто *помолодевшая*», «... всегда ее молитва была акафистом, хвалою *искренней и простодушной*» [5, с. 82]. Эпитеты «искренняя» и «простодушная», а также сам образ бабушки — «как будто помолодевшая» — ассоциативно отсылают читателя к Евангельскому завету «Будьте как дети». Каноническое, по правилам, моление деда («крестится часто, судорожно, кивает головой, точно бодаясь, голос его взвизгивает и всхлипывает» [5, с. 85]) травестируется. Бабушка и Алеша смеются над дедом. Алеша знает все молитвы утренние и на сон грядущий наизусть ждет в напряженном злорадном внимании: «Не ошибется ли дед, не пропустит ли хоть одно слово?» [5, с. 86]. Бабушка говорит ему: «А скушно, поди-ка, богу-то слушать моление твое, отец, — всегда ты твердишь одно да все то же» [5, с. 86].

Особое значение оценка моления бабушки и деда получает в формировании личности писателя: «Дедов бог вызывал у меня страх и неприязнь: он не любил никого, следил за всем строгим оком, он, прежде всего, искал и видел в человеке дурное, злое, грешное» [5, с. 89]; бог бабушки «был самым лучшим и светлым из всего, что окружало меня» [5, с. 89]. В повести «В людях» особенно ярко запоминается автору эпизод «Тихой милостыни». Житийная традиция творимой бабушкой и внуком «тихой милостыни» семантически возвышает эпизод: «Охо-хо, Олеша, бедно живет народ, и никому нет о нем заботы! <...> Я рада, что ты опять со мной... — Я тоже спокойно рад, смутно чувствуя, что приобщился чему-то, о чем не забуду никогда» [5, с. 226].

В противоположность сатире и травестированию в стиле М. Горького, иное соположение новозаветной и ветхозаветной традиции находим в автобиографическом романе «Лето Господне» И.С. Шмелева. Наиболее ярко такое соположение отражено в главе «Круг царя Соломона» в первой части романа «Праздники». Фабульный эпизод подчеркивает особое время и пространство Святков, когда,

по словам Горкина, «нонче Христос родился, и вся нечистая сила хвост поджала» [19, с. 122]. В такое время даже гадание не только «не грех», но и «дело священное». Главный образ в гадании — царь Соломон, к нему и обращаются за предсказанием. Ветхозаветный царь Соломон Премудрый, по словам главного православного наставника Горкина, «не обманет, а скажет в самый раз» [19, с. 122]. С лирическим юмором описывает автор диалог Антипушки с Горкиным:

«— Погоди, Панкратыч, — говорит Антипушка, тыча в царя Соломона пальцем.

— Это будет царь Соломон, чисто месяц?

— Самый он, священный. Мудрец из мудрецов.

— Православный, значит... русский будет? — А то как же... Самый православный, святой. Называется царь Соломон Премудрый. В церкви читают — Соломоново чтение!» [19, с. 122—123].

Ассоциативный ряд православный — русский — святой — царь Соломон, являясь оксюмороном, вместе с тем по-детски «лирически-юмористически» утверждает идею всепобеждающей любви Рождества Христова, в которой органично и не конфликтно сочетаются мифопоэтика гадания и ветхозаветный царь Соломон — «самый православный святой» [19, с. 122].

Художественная «картина мира» и весь образный ряд героев романа (Горкин, Ваня, отец) неразрывно связаны с православным мироощущением. Говоря о многообразии жанровых форм романа «Лето Господне», одной из основных является отсылка исследователей к церковному календарю, прочитанному глазами ребенка. Уже в одном этом сказывается оригинальность творческого замысла писателя. Другим важным компонентом стиля становится изначально заданный вектор повествования в феномене «первичного события» [подробнее см.: 11, 14], которое также связано с православной традицией (ребенок пробуждается в особый день начала Великого Поста — Чистый понедельник). В этом соположено «я» ребенка и тайна Божественного мира: «чувствуется мне в этом великая тайна — БОГ» [19, с. 18]. Названия частей — «Праздники», «Радости», «Скорби» — напоминают о постоянном присутствии Бога в жизни человека.

В «Переписке двух Иванов» И.А. Ильин пишет в письме от 23.11.1946 г.: «Первая часть есть художественное созерцание религиозного бытия России, скрытого за повседневным бытием» [8, с. 506].

Мотив Богообщения в семейной традиции является устойчивым структурно-семантическим элементом и стилеобразующей доминантой в русской автобиографической прозе. Универсальность обращения к Богу в семейной традиции получает у каждого автора свой «образ идеи». Образ моления и молитвы маркирует не только исток становления личности писателей, но и духовное устройство семейного мира. Молитва и семейный уклад взаимообусловлены, нестроение в молитве (М.Е. Салтыков-Щедрин, М. Горький) соположено нестроению в семье и, напротив, благоговение, искренность моле-

ния (С.Т. Аксаков, И.С. Шмелев) определяют гармонию в семейном устройстве. В ином ракурсе раскрывается мотив Богообщения в стиле Л.Н. Толстого и И.А. Бунина. Автобиографический факт смерти матери определяет ностальгическое восприятие ее образа и невозвратимую эпоху детства у Л.Н. Толстого. Таким же пафосом окрашен и мотив Богообщения Николеньки Иртеньева. Стилевое сближение двух художников определяется экзистенциальным отношением и близостью в чувствовании «жизни-смерти». Детализированное описание И.А. Бунинным семейных праздников в православной традиции ярко демонстрирует амбивалентность как стиливую доминанту писателя в противоположность С.Т. Аксакову, где амбивалентность отсутствует. Классический стиль С.Т. Аксакова наиболее близок православному мироощущению таинства Богообщения: от нестроения к гармонии. Подобное отношение свойственно и художнику XX в. И.С. Шмелеву, в романе которого мотив Богообщения выполняет функцию сюжетосложения.

Образ моления у М.Е. Салтыкова-Щедрина в описании «жизненного обихода» семейства Затрапезных окрашен реалистическим гротеском с нарочитым травестированием и сатирой. Для индивидуального стиля М. Горького также характерны сатира и травести в создании образа моления деда. Семантически значимым для становления личности автора является контрастное оценочное соположение ветхозаветной и новозаветной традиций в ключевых образах деда и бабушки.

Ключевая черта стилового своеобразия мотива Богообщения заключается в духовной позиции авторов, их мироощущении *теоцентризма* или *антропоцентризма*, которое и определяет выбор художественных средств выражения.

Список источников

1. Акафистник. — М. : Сретенский монастырь, 2002. — 768 с.
2. Аксаков С.Т. Собрание сочинений : в 4 т. / С.Т. Аксаков. — М. : Гослитиздат, 1955. — Т. 1. — 639 с.
3. Борушкина Е.Н. «Грех» и «Беззаконие» в Толковой Палее // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2013. — № 4 (54). — С. 49—54.
4. Бунин И.А. Собрание сочинений : в 6 т. / И.А. Бунин. — М. : Художественная литература, 1988. — Т. 5. — 639 с.
5. Горький М. Собрание сочинений : в 30 т. / М. Горький. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1951. — Т. 1. — 511 с.
6. Гусев В.И. Искусство прозы. Статьи о главном / В.И. Гусев ; Лит. ин-т им. А.М. Горького. — М., 1999. — 157 с.
7. Да прилепится муж к жене своей. Святитель Иоанн Златоуст о том, какой должна быть православная семья / Свт. Иоанн Златоуст. — М. : Домострой, 2009. — 32 с.
8. Ильин И.А. Собрание сочинений : в 10 т. / И.А. Ильин. — М. : Рус. кн., 2000. — Т. 3. Переписка двух Иванов. — 560 с.
9. Как сохранить благочестие в семейной жизни. По трудам святителя Феофана Затворника. — СПб. : Держава, 2005. — 61 с.
10. Колосова С.Н. Портрет в русской лирической поэзии : монография / С.Н. Колосова. — М. : Литера, 2011. — 280 с.

11. Кудряшова А.А. Первичное событие в теории автобиографической прозы : монография / А.А. Кудряшова. — Ярославль : ИПК Литера, 2013. — 132 с.
12. Кудряшова А.А. Стилистическое своеобразие автобиографической прозы М.Е. Салтыкова-Щедрина: пространство Дома // Обсерватория культуры. — 2013. — № 4. — С. 116—122.
13. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. — М. : Владос, 1999. — 358 с.
14. Минералова И.Г. «Первичное событие» в автобиографической прозе о детстве // Мировая словесность для детей и о детях. — М., 2012. — Вып. 16. — С. 91—99.
15. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков ; пер. с англ., предисл. И. Толстого. — М. : Независимая газета, 1996. — 440 с.
16. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей / П.Н. Сакулин. — М. : Гос. акад. худож. наук, 1928. — 205 с.
17. Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений : в 20 т. / М.Е. Салтыков-Щедрин. — Л. : Худож. лит., 1934. — Т. 17. — 473 с.
18. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. / Л.Н. Толстой. — М. : Правда, 1984. — Т. 1. — 574 с.
19. Шмелев И.С. Собрание сочинений : в 5 т. / И.С. Шмелев. — М. : Рус. кн., 2001. — Т. 4. — 560 с.

УДК 028(571.52)
ББК 78.303(2Рос.Тув)

ПОДИК И.В.

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОТИВАЦИИ ЧТЕНИЯ ТУВИНСКОГО ЧИТАТЕЛЯ

В статье рассматриваются этнокультурные особенности мотивации чтения как системообразующего понятия библиотековедения на примере читательских потребностей населения Республики Тыва. Раскрывается взаимосвязь мотивов чтения и политической, социально-культурной ситуации в регионе. Представлены результаты исследования автором мотивов чтения населения и их зависимости от ценностей и норм, действующих в тувинском обществе. Определено, что чтение в этнической среде является обязательным компонентом национальной культуры этноса.

Ключевые слова: мотивация чтения, мотивирующий фактор, стимул, потребность, интересы, этнокультурные особенности чтения.

Чтение как важный процесс культурной деятельности является обязательной частью образования и самообразования, воспитания и просвещения граждан, стимулирует их участие в культурной жизни страны, оказывает влияние на формирование информационного общества. Чтение в исторически сложившихся регионах многонациональной России имеет свои этнокультурные особенности.

Исследование этих особенностей чтения и читателя предполагает выявление мотивации чтения, читательских потребностей и интересов, определение влияния культурных факторов, психологических характеристик, среды обитания, духовно-нравственных ценностей общества на формирование и развитие чтения этноса.

Философский словарь рассматривает *мотив* как «движущую силу, повод, побудительную причину. Мотив — это внутренние (личностные) факторы побуждения человека к каким-либо действиям, но не само действие» [9, с. 277]. К мотивирующим факторам относятся *стимулы, потребности, интересы*.

Под стимулом чтения будем понимать побуждение к чтению человека или группы людей, в том числе под воздействием внешних факторов, определяющих цели процесса. Побуждающий эффект стимула срабатывает только тогда, когда отвечает потребностям и интересам отдельного читателя или определенной читательской группы. Например: стремление к сохранению культурной идентичности является стимулом к чтению национальной и краеведческой литературы. Освоение профессии стимулирует чтение экономической, общественно-политической, научно-технической литературы и т. д.

Стимулирующие факторы определяются внешней средой (социально-культурной, геополитической, экономической и иной) и могут способствовать или препятствовать чтению.

Мотив чтения — это внутренняя причина, побуждающая к чтению, которая связана с потребностями и интересами каждого читателя и является реакцией на стимул. Мотивы побуждают, направляют и порождают читательскую деятельность, приводят к образованию

целей чтения. Цель побуждает человека интенсивно работать и развиваться, имеет предметную направленность, динамична и изменчива. Библиотековед В.А. Бородина пишет: «Мотивы входят в структуру *читательской направленности личности*, которую рассматривают как систему отношений, определяющую избирательность и активность личности в ее читательском поведении, общении и читательской деятельности...» [1, с. 31].

Важную роль в мотивации чтения играют внешние и внутренние факторы, которые *стимулируют этот процесс* и способствуют его активизации. К внешним факторам можно отнести идеологию государства, духовные ценности, существующие в обществе, экономическую и политическую составляющие, научно-технический прогресс (печатная книга, электронный документ, Интернет), законодательную базу (в частности цензура), книгоиздательскую и библиотечную политику.

Внутренние факторы более стабильны, чем внешние. К внутренним факторам можно отнести желание идентифицировать себя с группой (этносом), что отражается в текстах и языке чтения. Присущее этносу четкое деление на «своих» и «чужих», «мы» и «они», особенно ярко проявляется в чтении художественной литературы представителей различных этносов. Поскольку тувинская культура является в значительной степени культурой устного творчества сказителей, очень велик интерес тувинцев к произведениям А.С. Пушкина, так как многие сюжеты его произведений фантастичны («Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила», «Сказка о золотом петушке» и другие). Тувинский литературовед Д.С. Куулар приводит количество переводов и показывает, что произведения А.С. Пушкина «на тувинском языке» выпущены отдельными изданиями тиражом 41 тыс. экземпляров, что превышает общий тираж его произведений, переведенных в течение 62 лет (до 1899 г.) в царской России на грузинский, армянский, татарский, латышский и эстонский языки» [2, с. 103]. Это подтверждает наше мнение, что возможность чтения на родном языке является стимулом к знакомству с произведениями великого русского писателя.

Если внешние стимулы подкреплены личностными, то чтение становится неотъемлемой потребностью человека. Потребность в чтении, как правило, основана на осознанной мотивации человека к совершенствованию, образованию, самоутверждению.

Потребность может выражаться в социальных показателях — общение, реализация в обществе; в материальных — жилище, питание, одежда, средства передвижения. Нас интересуют духовные аспекты, такие как повышение интеллектуального уровня, получение знания, эстетического удовольствия и культурное развитие человека в целом путем чтения книг.

Духовные ценности, формирующиеся в процессе чтения, развивают личность, а значит, оказывают большое влияние на формирование семьи, социальной среды и общества в целом.

В библиотековедении мотивация является системообразующим понятием, позволяющим найти индивидуальный подход в библиотечно-библиографическом обслуживании читателей.

Характеристиками мотивации чтения являются интенсивность (количество прочитанных в единицу времени книг или количество умственных затрат на прочтение книги за определенный промежуток времени) и устойчивость, которая выражается в частоте обращения к книге и систематичности чтения.

Мотивы деятельности вообще, и читательские в частности, определяются в каждом конкретном обществе *ценностями, интересами и идеалами*. Мотивы чтения изменчивы во времени и пространстве. Это может касаться как каждого отдельного человека, так и группы людей (например, этноса). Очень ярко этот аспект выражается в репертуаре чтения и целях обращения к книге. Национальное самосознание этноса, выраженное в чтении национальной литературы и укреплении родного языка, происходит чаще всего в периоды кризисов и спадов.

В ходе исследования читателя-тувинца мы убедились в том, что если читатель удовлетворяет свои потребности в чтении, у него возникают новые запросы, что способствует повышению его читательской активности, которая, в свою очередь, определяется интересом.

Интерес к чтению основан на желании самого читателя, в то время как потребность продиктована часто «необходимостью» чтения. Интерес к чтению и потребность в нем, а также читательская активность — взаимозависимые процессы: потребность может перерасти в интерес и наоборот, интерес может стать потребностью в чтении и внутренним побудителем читательской активности человека.

В 2012—2013 гг. автором статьи проведено исследование мотивации чтения в Республике Тыва. Изучена динамика изменения мотивации и стимулирования чтения в историческом аспекте, а также зависимость мотивации чтения от принятых в данном конкретном обществе или у этноса культурных ценностей и норм.

Чтение и грамотность являлись ценностью в тувинском традиционном обществе и остаются таковыми до настоящего времени, и отношение к книге наполнено сакральным смыслом. Это справедливо отметила доктор культурологии В.Ю. Сузукей, в своей работе об отношении к книге в семье известного тувинского циркового артиста, являющегося типичным для любого тувинца. Она пишет: «Книга — это редкая и очень ценная вещь, ее не так легко найти. Нельзя обращаться с ней как попало, нельзя ее ни марать, ни рвать, и тем более бросать под ноги, — забирая ее у детей, сказал отец. Он завернул книгу в чистую красную тряпочку и, положив в аптара (тувинский традиционный сундук), закрыл на замок. Отец отнесся к ней как к сокровищу и разрешал брать и читать только в большие праздники или по случаю каких-нибудь торжественных событий» [8, с. 19]. Нам интересно отношение к книге человека, который не занимается научными исследованиями или обучением.

Книга в тувинском обществе ассоциировалась со знаниями, образованностью и свободой. Это подтверждается тувинскими поговорками и пословицами. Например: «знание добывают из книги, а золото из земли», где книга стоит в одном ряду с землей, которая воспринимается как родная мать, кормилица, хранительница, дающая силы.

Многие тувинцы, в том числе и бедняки, считали своим долгом дать детям знания. Грамотного, умеющего читать человека, уважительно называли учителем. Состоятельные люди Тувы старались, чтобы их дети обучались в Монголии, в школах при монастырях (хурээ), или получали домашнее образование. Стремились к овладению письмом, чтением и крестьяне (араты). Многие безропотно батрачили в хозяйстве у какого-либо чиновника лишь за вечернее обучение грамоте у очага [5, с. 107]. Грамотный тувинец мог стать писарем (бижээчи), сказителем (тоолчу), т. е. уважаемым человеком в данном обществе. «Для того чтобы носить почетное звание “тоолчу” — сказитель, нужно было знать несколько “эрестиг тоолдар” — богатырских сказаний» [2, с. 50]. Тувинский литературовед Д.С. Куулар приводит пример, как сказитель Балдыр из Тоджи, не знавший монгольской грамоты, и потому лишенный возможности прочесть книгу «Гэсэр» в подлиннике, за мясо дикого козла и полмешка муки просил Ямзырын Нугур-Даа (обедневшего садовника) прочесть несколько раз «Гэсэра» [2, с. 50].

О значении книги, чтения и русского языка говорит и президент тувинских шаманов, доктор исторических наук М.Б. Кенин-Лопсан: «Я вырос в семье сказителя, сказки для меня были самыми дорогими, любимыми устными книгами. Когда я был маленький, я не видел книг, никогда не читал. Я мечтал читать, а когда стал учеником Чаданской семилетней школы, стал изучать русский язык. Мы наизусть читали стихотворение А.С. Пушкина “Памятник”. Русский язык и литературу преподавала Регина Рафаиловна Бегзи (Розенберг). Она говорила доступным языком, я навеки благодарен ей за искусство преподавания русского языка. То, что она говорила, мы сразу запоминали, записывали и всегда повторяли, даже на улице. Да, я, конечно, значительно позже понял значение русского языка, потому что мир был такой, программа была такая, я благодарен моим учителям, которые говорили по-русски. Мы, тувинские ребята и тувинские девушки, читали мало, а вот запоминали прочитанное хорошо». М.Б. Кенин-Лопсан говорил о значении в его жизни русской литературы, произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя. «Николай Васильевич Гоголь, — говорил он, — был для нас нашим русско-тувинским сказителем» (записано автором со слов М.Б. Кенин-Лопсана, апрель 2014).

Любовь тувинцев к произведениям Н.В. Гоголя можно объяснить и тем, что сюжеты содержат много мистических явлений, потусторонних сил, что очень близко по духу тувинскому обществу, где восприятие бытия «своего мира» основано на шаманских мифах, определявших правила поведения в обществе.

Тувинский героический эпос рассказывает о многих мифических персонажах, содержит элементы мифологии. Религиозно-мифологическое представление народа, элементы которого сохраняются до наших дней, стало фундаментом духовной культуры. Любовь тувинцев к произведениям Н.В. Гоголя можно объяснить и тем, что сюжеты содержат много мистических явлений, потусторонних сил, что очень близко по духу тувинскому обществу, где восприятие бытия «своего мира» основано на шаманских мифах, определявших правила поведения в обществе. Тувинцы проявляют большой интерес к сказкам, легендам и мифам, это также объясняет популярность произведения М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» среди тувинского читателя.

Тувинцы, ведущие кочевой образ жизни (до конца 1940-х гг.), не имели домашних библиотек. Наличие в юрте книги говорило о знатности происхождения хозяина или о принадлежности его к буддийским монахам. Библиотеки при монастырях, фонд которых насчитывал сотни трактатов [4, с. 66], были недоступны для большей части населения, хотя в них хранилась литература светского характера (эпические и фольклорные произведения). Сейчас в Национальном музее Тувы находится коллекция буддийской литературы. Общее количество единиц хранения составляет 1 тыс. 300 томов рукописей и ксилографов на тибетском и старомонгольском языках, в них содержится более 50 тыс. сочинений: молитвенники, «Ганджур», тексты по буддийской философии, нотные записи тибетской музыки, рукописи «Праджняпарамиты» и другие [10, с. 41—42]. Из-за редкости, недоступности, книга являлась ценностью, до сих пор, когда тувинцам дарят книгу, они почтительно прикладывают ее к голове, символизируя признательность за столь дорогой подарок и возможность приобщения к знанию.

Чтение — это форма информационной, коммуникативной, интеллектуальной и духовной деятельности, способствующая мыслительной работе человека, творческой инициативе, формированию идей, культурному взаимодействию и взаимовлиянию. Это подчеркивает филолог З.Б. Самдан: «В исполнительской традиции архаического общества образ певца часто объединял в одном лице сказителя, исполнителя мифа и шамана-прорицателя» [7, с. 206], которые, завораживая своего слушателя, просвещали его. Их считали избранными, они выполняли «роль посредников между духами (божествами) и обыкновенными людьми» [7, с. 206]. Так,

3.Б. Самдан пишет: «миф раньше представлял собой часть ритуала», мифы, сказки и сказания чаще всего «исполняли в зимний период, что связано с мировоззренческим представлением тюркско-монгольских народов, которые зиму считали “страшным” и опасным для жизни народа периодом года: зимой мир распадался и рождался вновь. У многих тюркских народов существовал запрет исполнять фольклорные произведения летом или при свете. Так у тувинцев исполнение сказки прекращалось с исчезновением на небе созвездия Плеяды, т. е. с уходом холодов» [7, с. 208]. Исполнение мифов в зимний сезон в ночное время выполняло очистительную магическую функцию.

Таким образом, книгу и знания, получаемые через чтение, в тувинском традиционном обществе можно отнести к разряду мировоззренческих категорий. Тувинцы считают чтение и книгу явлениями непроходящей ценности и на этом основании требуют благоговейного к ним отношения. Книга и чтение отличны от обыденного бытия и относятся к высшему уровню реальности, поэтому желание стать избранным служило мотивом к получению знания и чтению и сохранилось до настоящего времени.

Именно этот аспект очень ярко отражен в мини-сочинениях учащихся 4—6 классов села Солчур Овюрского кожууна Республики Тыва («чтение — это наша жизнь, без этого мы ничего не можем узнать»; «книга — это свет»; «без чтения нет жизни», «по-моему, если бы не было книг, то мир разрушился»). Среди любимых жанров учащиеся называют сказки, мифы, былины, анекдоты («я очень люблю читать разные сказки, фантастику, былины»; «когда я была маленькой, моя мама мне рассказывала сказки»; «я всегда хожу в библиотеку и беру оттуда сказки»; «очень часто мы читаем анекдоты Василия Монгуша»). Чтение газет, журналов и разгадывание кроссвордов можно рассматривать как семейный досуг («особенно вечерами любим вместе читать газеты и отгадывать кроссворды»; «наша семья любит читать газеты, сказки и журналы»; «в свободное время мы все вместе читаем газету»; «мы все обожаем читать газеты, сказки, журналы, мифы»). У сельских школьников ярко выражено чтение тувинской литературы («я очень люблю читать тувинские книги и сказки»; «я очень люблю урок родной (тувинской) литературы»; «мне очень нравятся тувинские мифы и легенды»). Учащиеся понимают, что чтение позволяет им совершенствовать язык, увеличивать словарный запас («моя мама говорит, что без книг не может быть языка»; «если много читаем, то развиваем язык»).

Прошло время, писарей не стало, сказители как явление культуры перестали существовать, однако книга и чтение в тувинском обществе продолжают носить окраску ритуально-обрядового явления, доступного избранным. Этим можно объяснить и предпочтения в чтении печатной книги, а не электронной, так как чтение с экрана «стирает различия между письмом и чтением... коренным образом изменяет отношение к написанному тексту» [3, с. 10], ко-

торый из категории возвышенного переходит в категорию обыденности, повседневности.

В проведенном исследовании изучено изменение мотивации чтения в разные периоды жизни тувинского общества. Чтение в 1930—1940 гг. в Туве выполняло целевую установку по ликвидации безграмотности. Мотивом чтения основной массы населения региона было самообразование, познание (*учебно-познавательные, самообразовательные мотивы*). Это позволяло социализироваться в меняющемся обществе, поэтому мотив чтения носил ярко выраженный *социальный* характер, отражал стремление человека через учение утвердиться в обществе.

В период 1944—1961 гг. в Туве активно развивалась книжная культура. Книги служили мощным средством активизации различных форм общественного сознания. Книжные магазины и отделения Союзпечати работали в каждом, даже очень маленьком населенном пункте, существовала мощная библиотечная сеть, которая охватывала внестационарным обслуживанием практически все чабанские стоянки, фермы, бригады во время посевной кампании, а также зимники. Книга и чтение вошли непосредственно в быт народа, стали его составляющей. Об этом можно судить по развитию чтения, достигнутому образовательному уровню и высокой степени просвещения населения. За короткий период от 1944 г. до 1961 г. образованность населения возросла в 19 раз.

В 1950—1980 гг. роль чтения как важного социально-культурного явления в республике усиливается, а мотивом являются социально-ценностные и эстетические ориентиры.

В 1990-е гг., когда наблюдается бум чтения, связанный с публикациями ранее запрещенных авторов и произведений, преобладают *смыслообразующие* мотивы. Основным мотивом становится чтение с целью получения информации. Коммуникационный (когнитивный) мотив (связан с познанием, мышлением, направленный на получение информации и ее аналитическую обработку) продлился недолго. Мотивом чтения у населения снова стали общественно-значимые ценности.

В конце XX — начале XXI в. на смену ценностям, которые составляют цели человеческой жизни — познание, труд, образование, творчество, — пришли ценности, связанные с семьей, здоровьем, жильем. Расширяется круг интересов и потребностей населения. Одновременно внешние факторы — глобальные политические и экономические изменения в стране, вызвали отчуждение широких масс от ценностей культуры, например, из-за высокой стоимости билетов в театры, кино, музеи. В настоящее время набирает обороты массовая культура, связанная в основном с развлечением. В социуме происходит процесс зарождения новых ценностей, идеалов, которые выступают в качестве потенциальных мотивов чтения. Библиотеки отмечают, что чтение становится непрестижным, перестает быть массовым явлением и интерес к книге, особенно у детей и молодежи, вытесняется из сферы

Мотивом чтения может быть идентификация с другими людьми (этносом), стремление быть похожими на героя, кумира — это способствует развитию отдельных этносов, стремящихся сохранить свою культуру, традиции и обычаи. Сохранение человеком своей этнической принадлежности является его родовой потребностью, поскольку помогает ему более четко определить свое место в окружающем мире.

культуры населения Тувы. В этот период преобладает *прагматический мотив*, основанный на полезности или необходимости чтения.

Таким образом, мотивация чтения изменяется в зависимости от условий жизни тувинского общества на различных этапах его развития, а также внешних социально-культурных факторов, стимулирующих процесс чтения на протяжении многих веков.

Особое значение имеет изучение мотивации этнокультурного чтения. Мотивом чтения может быть идентификация с другими людьми (этносом), стремление быть похожими на героя, кумира — это способствует развитию отдельных этносов, стремящихся сохранить свою культуру, традиции и обычаи. Сохранение человеком своей этнической принадлежности является его родовой потребностью, поскольку помогает ему более четко определить свое место в окружающем мире. Исследование показало, что чтение книг тувинских авторов является элементом идентичности, отнесения себя к той или иной этнической группе. Большинство респондентов (98%) тувинцев указали на чтение книг тувинских писателей, преимущественно на тувинском языке. Это является закономерностью, так как чтение на родном языке позволяет его совершенствовать, развивать, сохранять. Восприятие и осмысление текста на родном языке идет одновременно с чтением, не требует синхронного перевода.

В настоящее время основным становится *прагматический* мотив, преобладающий у детей и подростков, практическая полезность чтения. Характеристиками такого подхода являются интенсивность, устойчивость, регулярность и активность чтения.

Анализ анкет читателей *возрастной группы до 14 лет* выявил, что подростки читают преимущественно произведения, предусмотренные школьной программой. Основная цель их чтения — учеба. При этом следует особо отметить, что если читатели-тувинцы данной возрастной категории проявляют интерес к краеведческой литературе и произведениям тувинских писателей, то для русскоязычных детей это не характерно. В 2010 г. доля читателей-детей до 14 лет в публичных библиотеках Тувы составляла 31,2% [6].

Для *возрастной группы от 15 до 24 лет* основной мотивацией к чтению также является учеба, это отметили 28% опрошенных, что вполне оправдано, так как большинство молодежи в этот период обучается в школах, колледжах, техникумах и вузах. Данная возрастная категория составляет 26,2% читателей общедоступных

(публичных) библиотек Тувы [6]. К сожалению, отмечено снижение роли библиотек — 21% школьников и студентов не пользуются услугами библиотек и не планируют записаться в ближайшее время.

Все респонденты данной категории пользуются Интернетом. Для них высоким остается духовный аспект чтения — получение удовольствия (21%) и расширение кругозора (21%). Чтение с целью получения информации отметили 8%, а для профессиональной деятельности всего 3% опрошенных. Читают постоянно только 31% молодых людей данной группы, 44% читают от случая к случаю, а 25% не читают вообще.

Представители *возрастной группы от 25 до 29 лет* указали на то, что не любят читать (36%), предпочитают другие занятия (18%), а 4% молодых людей вообще не читают. Тем не менее 44% данной категории читают постоянно, в среднем они прочитывают за год от 5 до 10 книг. Как и предыдущая группа, молодежь любит творческое чтение, 25% респондентов читают с целью получения удовольствия, в их репертуаре 80% составляют произведения русской классической литературы. Одновременно настораживает тот факт, что среди русских респондентов данной категории никто не читает книг тувинских авторов.

Для удовлетворения профессиональных интересов читают 23% данной группы респондентов, это связано со становлением их профессиональной карьеры, обучением. 21% руководствуются прагматической целью получения информации.

Активно работающие *читатели от 30 до 49 лет* испытывают потребность в постоянном повышении квалификации. Их чтение мотивировано желанием быть востребованными на рынке труда, тем не менее чтение профессиональной литературы составляет всего 16%. Чтение с целью получения информации отметили 14% читателей, 17% респондентов читают для получения удовольствия. В основном это люди с высшим образованием и работающие во всех сферах народного хозяйства Тувы. Прочитывая в среднем до 10 книг в год, они отдают предпочтение современной, классической художественной литературе и фантастике. 92% из них пользуются Интернетом, но при этом предпочитают читать книги в печатной форме, в отличие от возрастных групп до 14 лет и с 15 до 24 лет.

Для *возрастной категории читателей от 50 лет и старше* целью чтения является расширение кругозора, получение удовольствия и необходимой информации.

Они обладают широким спектром интересов, их чтение разнообразно, им одинаково интересны произведения тувинских, отечественных и зарубежных писателей. Для тувинского и русского читателя данной возрастной категории характерно краеведческое чтение. Такое разнообразие интересов можно объяснить тем, что в процессе жизни человек совершенствуется, духовно обогащается, что расширяет его интересы. Эти читатели воспитаны в советский период, когда Россия была самой читающей страной в мире.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что у всех возрастных групп есть общее и особенное в мотивах чтения, в частности, чтение профессиональной литературы свойственно всем категориям читателей, кроме детей до 14 лет. Наибольший интерес к этому проявляет молодежь с 25 до 29 лет, потребность в чтении профессиональной литературы сохраняется у возрастной категории с 30 до 49 лет. Чтение произведений тувинских писателей преобладает среди титульной национальности. Русскоязычные читатели старшей возрастной категории (от 50 лет и далее) читают и хорошо знают тувинскую литературу, им интересны краеведческие темы, а возрастные категории русскоязычных читателей моложе 49 лет редко проявляют интерес к данной литературе. В общедоступных библиотеках Тувы 57,4% читателей имеют возраст до 24 лет включительно, их активность можно объяснить мотивом получения знаний и образования. Работающее население в силу своей занятости перестает посещать библиотеки и начинает пользоваться альтернативными источниками получения информации. Большое влияние на мотив чтения традиционно оказывают родители и в меньшей степени учителя и библиотекари.

Как показал социологический опрос, просмотр телепередач активизирует чтение населения Тувы (около 80% респондентов ответили утвердительно). Поэтому возникает необходимость создания цикла региональных теле-, радиопередач, способствующих пропаганде чтения. Следует учитывать различные возрастные категории, кроме того, подготовка таких программ должна быть строго дифференцирована и выполнена на высоком профессиональном уровне.

Выводы:

Исторический анализ развития чтения в Туве, социологический опрос населения, а также наблюдения исследователя показали следующее:

1. Чтение является универсальным явлением. Оно пронизывает всю жизнедеятельность человека и общества, поэтому мотивы обращения к нему разнообразны и напрямую зависят от политической, социально-культурной ситуации в каждом конкретном регионе полиэтнического государства.

2. Ценности и идеалы, существующие в обществе, определяют мотивы чтения населения. Особенно ярко

они прослеживаются у отдельных этносов, так как потребность сохранения собственной культуры, языка, обычаев и традиций обеспечивает постоянный интерес к произведениям авторов — представителей этнокультурного общества, к краеведческой и национальной литературе.

3. Чтение в этнической среде является обязательным компонентом национальной культуры этноса. Ослабление мотивации чтения влечет утрату языка, письменности, а в дальнейшем «растворение» этноса в глобальном обществе.

4. Исследование этнокультурных особенностей мотивации чтения показало, что эта проблема становится одним из важных научных аспектов современного библиотекостроения. Знание мотива обращения к книге позволяет библиотекам формировать фонд с учетом потребностей читателей своего региона, а библиотекарю — найти правильный подход в организации системы обслуживания читателей, корректировать массовую работу с различными группами читателей.

Список литературы

1. *Бородина В.А.* Психология библиотечного обслуживания : науч.-практ. пособие / В.А. Бородина. — М. : Литера, 2013. — 296 с.
2. *Куулар Д.С.* История и современность : сб. трудов по фольклору и литературе / Д.С. Куулар. — Кызыл : Тувин. кн. изд-во, 2002. — 144 с.
3. *Мелентьева Ю.П.* Чтение: явление, процесс, деятельность / Ю.П. Мелентьева ; отд-ние ист.-филол. наук РАН ; науч. совет РАН «История мировой культуры». — М. : Наука, 2010. — 182 с.
4. *Монгуш М.В.* История буддизма в Туве (вторая половина VI — конец XX в.) / М.В. Монгуш. — Новосибирск, 2001. — 199 с.
5. Науч. арх. Тувинского института гуманитарных исследований. Ф. №1. Р.ф. Оп. 1. Д. 995. [Будегечиева Т.Б. Традиции и современность в искусстве Тувы]. Л. 105—109.
6. Общедоступные (публичные) библиотеки Республики Тыва 2006—2010 гг.: цифры и факты : сб. стат. и аналит. мат. о состоянии библиотечной сферы республики / НБ им. А.С. Пушкина Респ. Тыва ; науч.-метод. отдел ; сост. : Т.М. Ляндуп, Н.Х. Наныкпан, С.С. Доржу. — Кызыл, 2011. — 52 с.
7. *Самдан З.Б.* Миф в системе исполнительской традиции тувинского повествовательного фольклора // Вестник Бурятского государственного университета. — 2012. — №10. — С. 204—210.
8. *Сузукей В.Ю.* Владимир Оскал-оол / В.Ю. Сузукей. — М. : Слово/Slovo, 2014. — 320 с. — (Жизнь замечательных людей Тувы).
9. *Философский энциклопедический словарь.* — М. : ИНФРА-М, 1999. — 576 с.
10. *Хомушку О.М.* Религия в истории культуры тувинцев / О.М. Хомушку ; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. — М. : Типогр. РАН, 1998. — 177 с. — (Библиотека Российского этнографа).

УДК 792.03(38)(091)
ББК 85.334.3(0)321

ДАВЫДОВ А.А.

ГЕНЕЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается ранняя стадия развития классического греческого театра и его трагедийная основа в тесной корреляции с характерными особенностями античной культуры и мировоззрения древних греков. Сделан акцент на двух хрестоматийных трактовках античности, принадлежащих Ф. Ницше и О. Шпенглеру. При анализе истоков трагедии особое внимание обращается на ее тесную связь с ритуалом и жертвоприношением. В контексте проблемы субъектности ставится вопрос о статусе античного театрального зрителя, которого вполне корректно называть активным участником-соучастником зрелища, а значит, субъектом.

Ключевые слова: античность, зрелище, театр, трагедия, сцена, генезис, ритуал, жертвоприношение.

Одна из хрестоматийных и самых известных интерпретаций культуры античности принадлежит, вне всякого сомнения, Ф. Ницше, воспринимавшего ее с точки зрения двух начал — дионисийского и аполлонического. Их оппозиция просматривается в противопоставлении музыки и искусства пластических образов. Они «действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям...» [5, с. 30]. Аполлон возвещает истину и предрекает грядущее. Он доминирует и над внешней, и над внутренней красотой, фантастическим образом делая жизнь возможной и достойной. Под пьянящими чарующими силами Диониса «не только вновь смыкается союз человека с человеком:



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком» [5, с. 34]. Оба начала трактуются Ф. Ницше как натуральные и находящиеся вне человеческой власти: с одной стороны, «мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица», с другой — «действительность опьянения, которая также нимало не обращает внимания на отдельного человека, а, скорее, стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства» [5, с. 35]. С точки зрения Н.А. Хренова, в культе Аполлона обнаруживается культура аристократическая, укротившая низменные стихии, вытесняющая и контролирующая их и созидая мир покоя и красоты, полный гармонии и созерцания; с Дионисом отождествляются природные вожеления, которые были вытеснены из культуры и поэтому требуют выхода в реальность, свободы [7, с. 351].

Феномен «нового дионисийства» в первые десятилетия XX столетия характеризовался возросшим вниманием к ницшеанским идеям, к их истолкованию. Например, Н.А. Бердяев усматривал корреляцию между ростом радикально-демократических тенденций в мире и популярностью «дионисийского» начала в культуре: оно вовсю заявляет о себе в эпохи революций, оно ставит в опасность духовные ценности человечества. Но при этом дионисийство — это не только воплощение темных и иррациональных сил стихийного варварства, но и возможность его преобразования, преодоления, перенаправления в приемлемые культурные формы. Впрочем, согласно Н.А. Бердяеву, «начало дионисово — демократично, начало аполлоново — аристократично» [1, с. 39]. Возникает вопрос. А не способно ли дионисийство двигать помыслами и волей борца-одиночки и отнюдь не демократического толка? Каким, собственно, был сам философ.

Одним из ключевых моментов «Рождения трагедии», кроме непосредственно изучения культа Диониса, прежде почти не исследованного, является намеченная автором ассоциативная связь между культурами античности и современной ему Европы: «...кажется, что мы как бы в обратном порядке переживаем великие эпохи эллинизма и, например, теперь переходим назад от александрийской эры к периоду трагедии» [5, с. 144].

Весьма любопытно замечание Ф. Ницше об удивительной жажде разгула и веселья у древних греков как о некой обратной стороне пессимизма и чувства трагического: их широко известная веселость и беззаботность только кажутся таковыми, в противном случае как при таком позитивном мировосприятии могла возникнуть трагедия? Как полагает немецкий философ, большинство исследователей не заметили настоящего трагизма мировоззрения греков, их чувства злого, жестокого, ужасающего, просмотрев их подлинно амбивалентное отношение к многочисленным празднествам той эпохи. «Эта веселость контрастирует с чудной “наивностью”

древнейших греков, которую... следует рассматривать как цветок аполлонической культуры, выросший из мрака пропасти, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте над страданием и мудростью страдания» [5, с. 115]. А.Ф. Лосев, разделяя это мнение, именует античность фаталистически-героической культурой; свойственное ей пессимистическое начало делает актуальной идею судьбы как недоступной осознанию индивидом иррациональной силы, детерминирующей реальное протекание жизни [4, с. 374]. Такое восприятие мира с неизбежностью сформировало совершенно особое чувство трагического и не могло не привести к зарождению трагедийного жанра.

Другая, не менее известная модель античного мира и его культуры концептуально оформлена О. Шпенглером. Развивая ницшеанский тезис, он определяет душу культуры античности как аполлоническую, «избравшую чувственно-явленное отдельное тело идеальным типом протяженности» [8, с. 345]. Грек, обозначавший свое Я как *soma*, якобы не знал идеи истории и внутреннего развития. Заключая свои рассуждения, О. Шпенглер оппозиционирует фаустовскую душу западноевропейцев аполлонической душе древних греков.

Опираясь на лосевский тезис о мире древних греков как театральной сцене, логично, как нам видится, конкретизировать статус представления в театре, который, судя по всему, не ограничивался лишь рамками самого сценического действия.

Театр ранних времен отличался внушительной развернутостью в пространстве и хотя бы по этой причине был неудобен для выражения тонких чувств. Кроме того, используя маски и кутурны, актеры вполне могли исполнять более одной роли. Если также учесть, что происходящее на сцене сопровождалось музыкой, то актеру были нужны универсальные навыки (умение танцевать и петь), а также хорошо поставленная дикция. Одежда трагедийного актера была довольно пышной, подчеркивая тем самым связь с ритуальным одеянием жрецов Диониса. До Эсхила действие в трагедии почти отсутствовало, поэтому представление во многом сводилось к актерской импровизации, обычно сопровождаемой пением хора [6, с. 249].

Считается, что классическая древнегреческая трагедия зародилась на стыке VI—V вв. до н. э., но сохраняется неоднозначность в вопросе о ее родоначальнике. В античности таковым считали Гомера. Несмотря на собственное неодобрительное отношение к трагедии и эпосу, Платон именовал его родоначальником и прославленным представителем трагедийного жанра, «вождем и учителем» поэтов-трагиков. Аристотель, не до конца разделявший эстетические взгляды своего наставника, тем не менее соглашался с ним в признании основополагающей роли Гомера в развитии драматических жанров и называл «Одиссею» и «Илиаду» прямыми предшественниками трагедии.

Эта точка зрения, концентрированно выраженная В.Н. Ярхо, основывается на следующих аргументах: «Во-

первых, трагедия пользовалась сюжетами, уже получившими обработку в гомеровских и киклических поэмах, сочинение которых нередко приписывалось тому же Гомеру. Во-вторых, Аристотель не только указывал на способность Гомера к созданию “драматических изображений”, но и обратил внимание на присущую его поэмам концентрацию действия вокруг единого сюжетного стержня, более свойственную сравнительно коротким драматическим произведениям, чем обширным эпическим полотнам, присоединяющим друг к другу отдельные эпизоды. В-третьих, примерно одну треть всего объема “Илиады” и “Одиссеи” составляют речи, которыми обмениваются герои, и такую диалогическую структуру соблазнительно считать прямой предшественницей трагедии, немыслимой без монологов и диалогов. Наконец, если верить позднему свидетельству, Эсхил сам называл свои трагедии “крохами с пиршественного стола Гомера” [9, с. 14—15].

Конечно, трудно спорить с наличием определенных сходных черт между эпосом и трагедией в том, что касается использования мифологических сюжетов и диалогических средств, но в то же время нельзя отрицать и значительного числа отличий, например в принципах и законах построения трагедийных и эпических произведений. Для художественного мышления эллинов заинтересованность высших сил и богов в событиях, творящихся на земле, являлась неоспоримой истиной. Древнегреческое слово *moira*, оказывающееся здесь ключевым, означает не столько неотвратимость судьбы, рока, фатума, сколько долю, выделенную, например, каждому участнику пиршества [9, с. 17]. Таким представлением о судьбе обуславливается и нейтральность изображаемых Гомером богов в морально-нравственном плане, они призваны лишь наблюдать за исполнением «доли», отпущенной человеку. Моральный нейтралитет богов кардинально отличен от этической фундированности героя трагедии с его противоречивым внутренним миром.

Несмотря на свое происхождение из дифирамба — ритуального гимна, исполняемого в честь бога Диониса, афинская трагедия не была ни элементом богослужения, ни изображением «страстей божьих». Ни в коем случае, по мнению В.Н. Ярхо, не стоит преувеличивать значение культа для трагедийной проблематики и содержания: из дошедших до нас трагедий только одна напрямую может быть соотнесена с сюжетами дионисийских мифов («Вакханки» Еврипида). Но трагедийная постановка, начиная с V века до н. э., в течение Великих Дионисий придавала творению автора-драматурга особый авторитет, так как и само празднество, и театральные представления устраивались от государственного имени. По тем же причинам три выступавших поэта участвовали в своеобразном художественном соревновании, их имена заносились в архивы государства, а беднейшей части населения специально оказывалась материальная поддержка для покупки билетов. Содержание театральных сооружений государство отдавало на откуп зажиточным гражданам, крайне заинтересованным в покрытии своих расходов; оно же видело

особый смысл в присутствии как можно большего числа граждан на празднестве, и поэтому обеспечивало материальную помощь малоимущим [9, с. 52—53].

Одной из отличительных черт античной трагедии зачастую считается ее мифологизм, но следует иметь в виду, что и для афинских драматургов, и для их зрителей мифологические сюжеты отнюдь не вымышлены, а реально историчны, именно это и придает им непрекращаемый авторитет. В то же время прошлое, значительно удаленное от настоящего, снабжая драматурга сюжетной канвой, оставляет необходимое пространство для его творческого воображения и возможности переосмыслить давние события. Другими словами, если в трагедиях времен античности и недостает реалистичности в изображении действительности, то мифологическая сюжетная линия в этом совсем не виновата.

Согласно интерпретации О. Шпенглера, собственно трагедия родилась из так называемой тренодии, то есть торжественного причитания над покойником, и потому плач изначально был ее основным смысловым содержанием. Позднее, с появлением благодаря Эсхилу еще одного актера, к нему была добавлена наглядная демонстрация вселенских страданий рода человеческого, так что «зритель, торжественно настроенный, чувствовал в патетических словах намеки на себя и свою судьбу. В нем и совершается перипетия, представляющая собой действительную цель священных сцен» [8, с. 504]. Это свидетельствует о значительной вовлеченности зрителя во все, что происходит на сцене; последняя, кстати, представляет собой не более чем возвышение, на котором движутся статуи, поэтому любое изменение сценического устройства виделось грекам кошунственным [8, с. 510].

Развивая тезис о ритуальных корнях трагедии, следует подчеркнуть еще одно немаловажное обстоятельство: для совершения жертвоприношений эллины заранее заготавливали так называемых «козлов отпущения» — фармаков, отношение к которым было двояким: с одной стороны, они становились предметом насмешек, оскорблений и даже жертвами насилия, так как в них видели жалких, презренных, виновных существ; с другой стороны, будучи центральной фигурой культа, они были окружены почтением. «Эта двойственность отражает ту метаморфозу, инструментом которой должна была стать ритуальная жертва, по примеру жертвы первоначальной: она должна притянуть к себе все пагубное насилие, чтобы своей смертью преобразить его в насилие благотворное, в мир и плодородие» [2, с. 119].

С течением времени произошла трансформация ритуала из феномена религиозного в преимущественно эстетический. Любопытно проследить тесную генетическую связь трагедии с прежними ритуально-религиозными практиками, так как это позволяет выявить ее компенсаторную основу. Другими словами, здесь корректно говорить о социальном воздействии трагедии, поскольку она дает возможность изжить, или хотя бы смягчить своей постановкой и демонстрацией многие деструктивные феномены. Ритуальное человеческое жертвоприношение

играет роль своего рода громоотвода, поскольку агрессия, которая потенциально может принять даже массовые формы, в данной ситуации локализуется, будучи направленной по другому руслу. Данный механизм именуется К. Лоренцом «переориентированным движением» [3, с. 176]. Определенная форма поведения объекта, под действием свойственных ему механизмов торможения, обращается не на предмет, спровоцировавший данную поведенческую реакцию, а на другой, не связанный напрямую с ним. В частности, человек, рассерженный на соседа, вероятнее нанесет удар по столу, нежели по обидчику: ярость требует выплеска, но существуют и запреты, препятствующие этому. Как правило, феномен «переориентированного движения» обычно наблюдается в агрессии, направленной на объект, вместе с тем порождающий страх [3, с. 176].

Воздействие трагедии на человека определяется логикой обряда, плодотворность которого значительным образом детерминирована исступленным состоянием участвующих, обозначаемым как «выход из себя» или «временное самоупражнение личности» [7, с. 223]. Психическая трансформация воспринимающего и обеспечивает здесь катарсис, свойственный очистительным культам Диониса и предполагающий испытание душевного исступления и его разрешение в успокоении. Древнегреческая трагедия зарождается в переходную эпоху развития общества: на смену архаическому, религиозному устройству приходит устройство собственно политическое. Социальная стабильность и равновесие, прежде обеспечивавшиеся посредством ритуала, в таком более секуляризованном социуме достигаются с помощью закона, напрямую не соотносимого с жертвоприношением. Трагедия возникает во времена кризиса ритуала как гаранта сохранения порядка, так что эстетическими способами она стремится к тому же, чего прежде добивались посредством ритуала. Согласно Р. Жирау, в трагедии на кон ставится судьба всей общины [2, с. 58]. И тут снова вспоминается фармак, смерть которого может разрешить насущную проблему: предотвратить угрожающее полису или общине массовое насилие.

Примечательно, что по мере того как театр постепенно отделяется от храма, первый по-прежнему располагается на той же площади. Даже когда театральная сцена отграничивается непосредственно от могилы божества, т. е. храмового здания, она тем не менее изображает в символической форме место жертвоприношения — могилу, но только героя, а не бога. Умиравший Дионис становится архетипом театрального действия; фармак выступает теперь архетипическим образом.

О. Шпенглер указывает на еще одну сущностную черту театра Эллады: древнегреческие сценические образы не характеры, а, скорее, роли. На сцену выходят замаскированные, малоподвижные, ступающие на котурнах фигуры: «Оттого маска в античной драме даже в позднюю эпоху оказывалась глубоко символической внутренней необходимостью, тогда как наши пьесы не могли бы быть “исполнены” без мимики исполнителя» [8, с. 501].

Разговор о театре как зрелище с неизбежностью задает тему о статусе зрителя, на которого прежде всего оно обращено и нацелено. Заслуживает упоминания здесь А.В. Шлегель, призывающий воспринимать хор как сущность, своего рода экстракт зрительной толпы, другими словами, «идеального зрителя» [5, с. 56]. Впрочем, Ф. Ницше называет данный тезис «грубым, ненаучным, хотя и блестящим», который, впрочем, приобрел свою популярность лишь благодаря особому вниманию немецкой интеллектуальной традиции к любому упоминанию «идеального» [5, с. 56—57]. Отождествлять современную и греческую публику — вот чего нам ни в коем случае не стоит делать. Конечно, каким бы ни был настоящий зритель, он всегда должен отлично осознавать, что перед ним не эмпирическая реальность, а произведение искусства. В то же время хор в античной трагедии принимает сценические образы за живых существ, хотя, вероятно, идеальный зритель испытывает на себе и эстетическое, и телесно-эмпирическое воздействие сцены [5, с. 57].

Ценнее здесь, по мнению Ф. Ницше, шиллеровская мысль из предисловия к «Мессинской невесте», где он усматривает в хоре своеобразную живую стену. Трагедия воздвигает ее вокруг себя, чтобы отгородиться от налично данной реальности, сохранить свою идеальную почву и поэтическую свободу. Античная трагедия изначально не стремилась досконально копировать макрокосмос, видимо, понимая всю тщетность этих усилий, но и не создавала произвольные фантазии, ее мир — в равной степени реальная и вымышленная действительность, аналогичная миру олимпийских богов [5, с. 59]. Древний грек трепетал перед хором сатиров, «и ближайшее действие дионисийской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы» [5, с. 59]. Метафизическое утешение всякой истинной трагедии, то утешение, что жизнь, несмотря на постоянную смену ее картин, несокрушимо могущественна и радостна, ясно воплощается в хоре сатиров. Эти природные существа неистребимы, неизменны по сути и скрыты от суеты цивилизации.

Образ сатира — еще одно доказательство «природности» всего происходящего на театральной сцене. Сатир как первообраз человека в первозданном мире, фигура «воодушевленного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога», и «сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества». Он же вещатель мудрости и олицетворение всемогущества природы. Сатир представлялся возвышенным и божественным в особенности дионисийскому человеку. Его бы наверняка оскорбил вид разряженного пастуха. По сравнению с ним культурный (не вполне уже природный) человек превращался в лживую карикатуру: хор, состоящий из сатиров, есть более полное отражение бытия, нежели во многом уже культурный человек.

По Ф. Ницше, понятия «зритель» и «зрелище» совершенно бессмысленно рассматривать в отрыве друг от

друга [5, с. 80]. Правда, необходимо важное уточнение: зрители древнегреческой трагедии словно видели самих себя в хоре оркестры, отчетливой демаркации между хором и публикой не было, все являло собою единый и преисполненный величия хор поющих и пляшущих людей-сатиров. Начав с критики А.В. Шлегеля, его соотечественник в итоге практически соглашается с ним. Хор и есть тот «идеальный зритель», единственный созерцатель сценического действия. Театральная публика, каковой знаем ее мы, была незнакома грекам: уже в силу архитектурных особенностей их сооружений зритель не был отстранен, наоборот, был вовлечен в зрелище, сращен с хором. Немецкий философ окрестил хор «самоотражением дионисического человека», коим и является даровитый актер [5, с. 84—85]. Сценическое действие задумывалось как видение, порожаемое реальностью хора, его плясками, звуко- и словоизречениями. Форма греческого театра оказывается естественным продолжением природного ландшафта.

Завершая размышления над феноменом греческой трагедии, Ф. Ницше именует ее не иначе как целебным средством, пишет о ее необычайном очищающем и разряжающем даре, благодаря которому «грекам удалось в великую эпоху их существования, при необычайной напряженности их дионисийских и политических стремлений, не только не истощить своих сил в экстатическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения», которое присуще благородному, одновременно и созерцающему вину, и возбуждающему состоянию [5, с. 133]. Не менее важными являются суждения немецкого философа о соразмерности гибели трагедии с гибелью мифа и о вечностном измерении обеих этих культурных форм. Во вневременной поток, ускользя «от гнета и алчности мгновения», погружалось не только искусство, но и государство. Всякий народ и всякий человек ценны лишь постольку, поскольку способны «наложить на свои переживания клеймо вечности»; так они восходят к безотносительному, метафизическому уровню жизни. Наоборот, по мере возникновения у народа исторического самосознания происходит разрыв с метафизической реальностью и этическим абсолютом [5, с. 146—147]. Греческое искусство, в частности греческая трагедия, препятствовали, по мысли автора «Рождения трагедии», разложению и гибели греческого мифа.

Возвращаясь к вопросу о своеобразии античной публики, еще раз вспомним О. Шпенглера. Он категоричен: «Ни одно античное произведение искусства не ищет связи со зрителем. <...> Аттическая статуя есть совершенно евклидовское тело, вневременное и ни с чем не связанное, полностью замкнутое в себе. Она молчит. Она лишена взгляда. Она ничего не знает о зрителе. В противовес пластическим образованиям всех прочих культур она существует только для себя, никак не включаясь в более значительный архитектурный порядок, и столь же независимо стоит она возле античного человека, тело возле тела» [8, с. 514]. Тогда как, например, живописное полотно эпохи Возрождения, тоже не обращенное к зрителю,

все же не замыкается в себе, а втягивает зрителя в свою сферу. В то время как древний грек просто стоит перед фреской, возрожденец и новоевропеец «погружаются» в картину, втягиваются в нее.

Если, по мнению Ф. Ницше, трагедия и миф органично взаимосвязаны, то с точки зрения М.К. Петрова ситуация видится заметно иной. У Эсхила «действуют не столько люди, сколько боги их и герои, действуют в обстановке пышной и в какой-то степени помпезной...». Софокл, «увеличивая число актеров, а следовательно, и роль диалога, который уже в последних трагедиях Эсхила занимал более половины действия, а также используя декорации... перебрасывает мост между Олимпом и землей. Он теперь усложняет фабулы не в плане поисков уже готовых мифологических решений, а в плане их “сочинения”, что станет у Еврипида нормой драматургии и создаст тот арсенал перипетий и узнавания, с которого начнется новая аттическая комедия. У Еврипида Олимп уже поставлен на землю полисного ритуала, связь трагедии с мифом по природе оборвана, миф и трагедия противостоят друг другу, т. е. создан тот первичный Хаос эстетического освоения действительности, в котором только и начнется самостоятельное развитие искусства как формы» [6, с. 250—251]. Рядом с трагедией появляется комедия, искусство в целом переориентируется с традиции на «натуру», что, на взгляд М.К. Петрова, собственно и означает момент рождения искусства, науки и философии.

Ф. Ницше усматривает заслугу Еврипида в окончательном и радикальном сближении зрителя и сценического действия. Человек, живущий обыденной жизнью, повседневностью, попал при помощи драматурга со зрительной скамьи на театральную сцену; зеркало, в котором прежде проступали лишь великие черты, стало теперь отражать и линии вполне заурядные; в еврипидовских постановках зритель видел и слышал свою копию, восхищаясь ее способностям и художественным талантам [5, с. 97]. У публики появляется возможность с толком судить о драме. Впрочем, это не изменило в целом презренного отношения к взирающей толпе.

Еврипид, пожалуй, превзошел всех древнегреческих трагиков своим подчеркнуто самодовольным и дерзким отношением к публике: он открыто смеялся над своими сценическими приемами, которые так покорили зрителей, и чувствовал себя «поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей», одним из которых был он же сам, но не как мыслитель, а как поэт [5, с. 99—100].

Идеи Ф. Ницше и О. Шпенглера предоставляют аргументы в пользу того, чтобы говорить об античном зрителе как активном участнике или, точнее, соучастнике зрелища, а значит, как о субъекте. Отличном, разумеется, от неограниченного в своей экспансии нововременного субъекта. Без такого активного зрителя зрелище лишается важных смыслов. Однако вопрос о степени и границах зрительского участия-соучастия в сценическом действии в каждом случае требует пристального рассмотрения.

Список источников

1. Бердяев Н.А. Философия неравенства / Н.А. Бердяев. — М. : ИМА-ПРЕСС, 1990. — 286 с.
2. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар ; пер. с фр. Г. Дашевского. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 238 с.
3. Лоренц К. Обратная сторона зеркала / К. Лоренц ; пер. с нем. А.И. Федорова, Г.Ф. Швейника. — М. : Республика, 1998. — 493 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1992 ; 1994. — 569 с.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения : в 5 т. Т. 1. / пер. с нем. Г.А. Рачинского. — СПб. : Азбука, 2011. — С. 17—157.
6. Петров М.К. Античная культура / М.К. Петров. — М. : РОССПЭН, 1997. — 352 с.
7. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. — М. : Наука, 2006. — 646 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К.А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1998. — 663 с.
9. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В.Н. Ярхо. — М. : Худож. лит., 1978. — 301 с.

УДК 78.083.631(47+57):27
ББК 85.313(47-57)5-016.1

КРИВОШЕЙ И.М.

РУССКИЙ РОМАНС. К ВОПРОСУ О КОРРЕЛЯЦИИ КОНЦЕПТОВ «ПРИРОДА» И «ДИАЛОГ С БИБЛИЕЙ»

Статья посвящена роли концептов «Природа» и «Диалог с Библией» в организации художественного пространства русской вокальной музыки. Цель статьи — рассмотреть указанные концепты как проекции ключевых идей русской культуры, взаимодействие которых раскрывает ментальную особенность русского человека — восприятие мира как промысла Бога. Практическая и научная значимость работы связана с исследованием проблемы ментальных истоков русского романса, его национальной самобытности. Поиск ментальных характеристик русского романса потребовал обращения к междисциплинарным методам, позволяющим интегрировать знания из разных областей науки для решения специфической (музыкальной) задачи. Утверждается, что корреляция концептов «Природа» и «Диалог с Библией» в русском романсе формирует смысловое пространство, в котором раскрываются духовные грани единения человека и природы. Исследование проблемы национального своеобразия русской вокальной музыки приобретает особый приоритет в современных условиях культурной глобализации. Выявление новых аспектов этой проблемы важно как для музыкантов-исполнителей, так и для музыкантов-теоретиков.

Ключевые слова: вокальная музыка, русский романс, концепт, красота природы, необозримое пространство, путь, Библия, Бог.

Изучение русской вокальной музыки всегда находилось в центре внимания отечественных музыковедов. Однако в исследовательском пространстве музыковедения специально не поднимался вопрос о существовании в русском романсе ментальных констант, которые даже при «наращивании смыслов» сохраняют свое ядро и формируют своеобразные семантические связи с русской культурой. До сих пор не предпринимались систематизация и обобщение культурных смыслов русского романса как сферы реализации ценностей отечественной культуры, а между тем романс как часть русской культуры при всем разнообразии стилей и смысловой многомерности всегда репрезентировал не «слова», а моменты и ценности «русского» мира. В этой связи как никогда актуальным становится исследование русской вокальной

музыки с точки зрения доминантных для отечественной культуры концептов, которые не только детерминируют творческую деятельность, но способствуют сохранению самобытности национального искусства и облегчают восприятие его ментальных особенностей.

При всей «пестроты» сюжетов, мотивов и жанров русская вокальная музыка представляет собой многомерное образование, единство которого формируют ключевые идеи, соотносящиеся с народной ментальностью. К таковым в русском романсе относятся *идеи об определяющем значении русской природы в формировании ментальности человека, о самоидентификации русского человека через библейские заповеди, в которых идея любви обозначена как главное предназначение человека.*

Структурирующие русский романс идеи, которые представляют ценностные коллективные установки и образные стереотипы русской культуры, получили осуществление в наименованиях концептов — «Природа», «Диалог с Библией», «Человек любящий», являющихся, по сути, ключевыми константами национальной культуры и задающих границы смыслового объема указанных категорий в русском романсе. Каждая категория не предполагает обязательного повторения в романсах каких-то определенных (жанровых, тематических, содержательных и т. д.) признаков. Важно то, что романсы каждой категории («Природа», «Диалог с Библией», «Человек любящий») организуются вокруг общей идеи и репрезентируют общие характеристики самых различных явлений человеческой жизни, преломленных в названии этих концептов.

Для придания культурного статуса концептам русского романса «Природа», «Диалог с Библией», «Человек любящий» важны несколько моментов.

Во-первых, подчеркнем интертекстуальный статус концептов «Природа», «Диалог с Библией», «Человек любящий», формирующих связи между русской культурой и русским романсом. Объективируясь в различных знаковых системах, указанные концепты свидетельствуют об актуальности и значимости их для носителей культуры. Например, русская культура богата авторскими концептами «Природы» в словесном искусстве, живописи, кино, музыке. «Мелодии-дали» (Б.В. Асафьев), «приволье родной страны», «степные просторы», которые «видятся» в симфонических, оперных, фортепианных произведениях П.И. Чайковского, А.П. Бородина, С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова, подчеркивают факт репрезентации концепта не только в русском романсе, но и в русском музыкальном искусстве в целом.

Факт постоянного обращения творцов русского романса к словесным первоисточникам, сердцевину которых составляют цитаты, сюжеты, реминисценции из Священного Писания, свидетельствует о том, что, невзирая на авторство, целый корпус русских романсов объединяет характерный признак: духовные, нравственные, эстетические ориентиры русского человека в вокальной музыке соотносятся с библейскими ценностями. Культура едина, и лучшие ее тексты, даже в период отлучения от «опиума для народа», всегда были средоточием идеи Преображения (стремления к Истине, Добру, Красоте, Милосердию). Так, религиозные искания творцов «музыкального Евангелия» (С.А. Губайдулина, А.С. Караманов, В.И. Мартынов, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке и др.) оказались своеобразными маркерами ментальных скреп между музыкальными и другими областями русского культурного пространства, пронизанного «Иоанновским духом любви и свободы» [4, с. 370].

В фокусе внимания отечественной мысли, начиная с летописей, всегда находился русский человек со всеми его противоречивыми качествами характера, которые примиряла *любовь* — любовь к ближнему, родной земле, Богу, справедливости, нищете, природе, свободе,

воле вольной. Все многообразие авторских концептов «Человек любящий» в русском романсе представлено в рамках мифологической, библейской и романтической моделей.

Во-вторых, частотность и вариативность представления концептов «Природа», «Диалог с Библией», «Человек любящий» в русской вокальной музыке на всем протяжении ее существования свидетельствует об их ценностной значимости. Так, концептуальные характеристики «Природы» представлены не только описаниями пейзажного пространства: природа в русском романсе — своеобразная призма, через которую «видятся» ментальные особенности русской души, жаждущей воли, счастья, покоя, безмерной любви, диалога с Богом и слияния с Вселенной. Концепт «Диалог с Библией» отсылает к концептам русской культуры «Истина», «Совесть», «Нравственный закон», «Мораль», «Вера» и в своих составляющих («Путь к Богу», «Молитва», «Преображение») актуализирует одну из особенностей мироощущения русского человека — следование заповедям Ветхого и Нового Заветов. Концепт «Человек любящий» в русском романсе является проекцией составляющей русской концептосферы «Любовь»: в русской традиции это не только страсть, нежность, но и тоска, доброта, жалость, душевный контакт, божественная энергия, творческая сила человека, его духовная связь с Родиной.

Базовые концепты — это всегда система ценностей, в которой один концепт отсылает к другому. Для ключевых концептов русской культуры характерна *открытость*. В русском романсе концепты также не замкнуты в себе — не имея жестких рамок, они пронизывают друг друга. Так например, тема любви в русском романсе одухотворена сюжетами, заимствованными из библейской «Песни Песней».

В целом корпусе романсов пересекающиеся концепты «Природа» и «Диалог с Библией» репрезентируют смысловую матрицу — *природа русской земли как путь к Богу*.

Соотнесенность природного фактора и религиозных ценностей как константная черта русской культуры отмечалась неоднократно. Так, русский философ И.А. Ильин утверждал, что для русского человека природа — окно к Богу: «Прозывать, разрушать, вымирать можно в русской природе *без Бога*. Но жить в русской природе, созерцать ее, одолевая ее, творить в ней, строить в ней великую культуру и великую государственность без Бога невозможно» [4, с. 218—219]. С.С. Аверинцев подчеркивал, что в русском мироощущении образы природы сливаются в «пасхальную гармонию стихий», в которой Пасха составляет «истинный смысл всяческой солярной и растительной символики» [2, с. 441—442].

В ряде романсов взаимопроникновение концептов «Природа» и «Диалог с Библией» репрезентирует постпасхальные мотивы Богоявления, которые отсылают к традициям русского духовного стиха, придающего библейским событиям национальный акцент. О причинах такого, характерного для русских, мироощущения писал

С.С. Аверинцев: «У святой Руси нет локальных признаков. У нее только два признака: первый — быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай; второй — быть миром под знаком истинной веры» [1, с. 331]. Географическое пространство Средневековой Руси, окрашенное в религиозно-нравственные тона и обращенное к духовному человеку, представляло собой «весь верующий мир» [7]. Возможно поэтому образ Христа в русской традиции органично воспринимается на фоне русской природы: «русский Христос» — «такой близкий скудному русскому пейзажу» [8, с. 175].

В поэтическом первоисточнике романа Г.В. Свиридова «Эти бедные селенья» предстает не Бог-Судия, не Бог-Творец мира, но Бог страдающий, терпящий, «удрученный крестной ношей», «в рабском виде», соотнесенный не с «райскими кущами», а с «наготой смиренной» русской природы. Тютчевская мысль созвучна пониманию России Свиридовым: «Для меня Россия — страна простора, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа», — записано композитором в книге «Музыка как судьба». Г.В. Свиридовым тонко подмечено и убедительно воплощено глубокое взаимопроникновение русского колорита и знаков «иног» божественного мира. В создании музыкальных параллелей к словам «край родной долготерпенья» и «земля родная», прямо соотнесенных с образом страдающего Христа, задействованы аскетизм фортепианной аккордовой фактуры, характерный для русской музыки гармонический оборот VI—III ступеней, гармонии увеличенного трезвучия (знак «иног» мира), аллюзия на контуры движения «мотива креста» и интонации стога в партии гобоя¹. Печальное, «смиренное» звучание последнего в романе Г.В. Свиридова вызывает в памяти соло гобоя из второй части Первой симфонии П.И. Чайковского, кстати, обозначенной самим композитором, как «Угрюмый край, туманный край».

Взаимопроникновение концептов «Природа» и «Диалог с Библией» в русском романе эксплицирует новозаветная метафора, вбирающая христианскую идею духовного пути, Божественного провидения: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез меня» (Ин. 14 : 6). В ряде поэтических первоисточников русского романа «Путь к Богу» сближает земное и небесное, естественным образом инкрустируясь в пейзажные приметы: «дорога», «лес», «пустыня», «солнце», «ночь», «звезда» актуализируют вертикаль «земля / небо». Венец «Пути к Богу» — Преображение (исход из земного мира, обретение небесного дома) — в романах представлен в оппозиции «выжженная степь / зеленый сад» («Пустыня» М.А. Балакирева на слова А.М. Жемчужникова), «ухлюпы трясины / рай, весна» («Я странник убогий» Г.В. Свиридова на слова С.А. Есенина), «кремнистый путь / вечный сон» («Выхожу один я на дорогу» Н.Я. Мясковского на слова М.Ю. Лермонтова).

Изменение ипостаси бытия в православной традиции связано с вратами, с определением границы, которая стоит между мирами — земным и небесным: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин. 10 : 9). Герои романсов Г.В. Свиридова («Прощай, родная пуща...», «Серебристая дорога»), С.В. Рахманинова («Оброчник») стремятся к вратам, хранящим тайну Преображения и вбирающим христианскую идею встречи с Богом. Но спасительная встреча невозможна без сопричастности к страданиям Христа. Неслучайно мотив страдания из романа «Осень» (заключительная вокальная фраза) интонационно близок к музыкальным знакам «небесных врат» в свиридовских романах «Серебристая дорога» и «Прощай, родная пуща...» — этот мотив естественно вписывается в систему образов, связанных со Страстной неделей, заданных в поэтическом первоисточнике словами «чистотетверговая звезда», «веточка вербы» («Серебристая дорога»). «Бури» и «неминуемые утраты», о которых упоминается в романе «Прощай, родная пуща...», определенно намекают на крестные страдания Христа.

Еще более тернист «Путь к Богу» в романе Н.Я. Мясковского на слова М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Образ ночи в романе имеет не только образ природной и божественной бесконечности, но и внутреннего состояния героя, душа которого, как «уставший путник», хочет свернуть с «кремнистого пути» и жаждет Преображения, преодоления своей конечности. В музыкальном тексте смысловая ось «земля / небо» реализуется через противопоставление *гармонии* небесного и *хаоса* душевного мира. Умиротворенное «колыбельное» («спит земля») *ostinato* аккордовых фигураций в фортепианной партии живет своей жизнью в пространстве ладо-гармонического неустоя и тотальной хроматики, имплицитно соприкосновение одинокой души с равнодушно величественной природой. Отечественное стиховедение хрестоматийно считает «Выхожу один я на дорогу» опорной точкой в поиске генезиса смерти в русской поэзии (К.Ф. Тарановский, М.Л. Гаспаров). Романтическая надежда М.Ю. Лермонтова об успокоении «не могильным» сном в романе Н.Я. Мясковского окутана обертонами экспрессионизма, с его гнетущей атмосферой обреченности и безысходности. Образ смерти, который в стихотворении лишь угадывается, в романе проступает достаточно явно: «дремотная нирвана» бесконечных лермонтовских «чтоб» (чтоб «сладкий голос пел», «чтоб темный дуб»² склонялся и шумел) в музыкальном тексте резонирует такой свободой и обилием диссонансов, что практически нивелируется смысл и заключительного мажорного аккорда, и разложенного увеличенного трезвучия, как своеобразного знака «иног мира», готового принять тоскующую душу.

Смысловые связи в образном ряду «Человек — Природа — Бог» ощущаются и в тех романах, в которых авторские концепты коррелируют с концептуальной об-

¹ Романс написан для голоса, фортепиано и гобоя.

² Дуб в сакральной символике означает жилище Бога.

ластью *творящее начало* и репрезентируют метафорическую модель *Бог — художник мира*.

В народном поэтическом творчестве укрепилось восприятие причастности Бога ко всем событиям мироздания: «Солнце красное от лица Божия.../ Зори белая от очей Божиих...» [7, с. 41]. Светлое православное мировосприятие научило видеть в природе живую силу Божества. Неслучайно русский философ И.А. Ильин утверждал, что для русского народа природа «есть как бы риза, через которую сияет духовная субстанция» [4, с. 206]. Иначе говоря, природный ландшафт в русской традиции изначально и органично связывался с идеей *любования* природой, *любованием* чудом, *сотворенным* Богом. Доминирование русской по духу идеи о приобщении к духовному опыту через созерцание русского простора в полной мере испытал на себе русский романс. Даже сложное переплетение библейских сюжетов с авторским контекстом не мешает увидеть в русской вокальной музыке особенность (не зависимую от авторства и времени написания романса), характерную для русской культуры: восприятие мира как Божьего промысла.

Формула «Красота природы — Бог» в русском романсе формирует «пейзажная» лексика «идеального ландшафта» в сочетании с лексикой сакральной. В композиторских текстах зрительно-изобразительные лексемы репрезентируют то, чем привык с детства восхищаться взгляд русского человека: ковры степных лугов («Здесь хорошо» С.В. Рахманинова на слова Г.А. Галиной), бескрайнее море нивы, цветущий сад («Когда волнуется желтеющая нива...» Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи на слова М.Ю. Лермонтова). «Идеальный» пейзаж, приковывающий восхищенный взгляд, имплицитно библейское слово о присутствии Бога-Творца: «Вся земля покоится, восхищается от радости» (Иов. 37 : 22) и «окрест Бога страшное великолепие» (Ис. 14 : 7).

Ощущение величественности Бога как Творца мира в поэтических первоисточниках проецируется на панорамный пейзаж и создается благодаря словесным оппозициям «здесь» / «вдали» («Здесь хорошо»), «у окна» / «высоко в небе» («Мгновение» Н.Я. Мясковского на слова З.Н. Гиппиус), «горы» / «долина» («Долина-храм» Н.Я. Мясковского на слова В.И. Иванова), «желтеющая нива, цветущий сад» / «небеса» («Когда волнуется желтеющая нива...» М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи на слова М.Ю. Лермонтова). Красота открытого простора в словесных первоисточниках воспринимается как вселенская гармония изначальных стихий, а потому содержит аллюзию на библейское: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1 : 31).

Величие панорамного пейзажа создает иллюзию пребывания человека на грани двух миров — горного и дольного. Человек внемлет божественной красоте природы, и идеальный пейзаж создает ощущение связи с Богом, дарующим просветление, покой, утешение, светлую радость.

Так, цвета, ароматы, звуки, сливающиеся в неповторимый пейзаж в романсах М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи «Когда волнуется желтеющая нива...», ассоциируются с гармонией окружающего мира — Садом, дарованным Богом. Душевная гармония и непреходящая радость от чувства близости Бога являются камертоном романса С.В. Рахманинова «Здесь хорошо»: «Здесь только бог, да я, да ты, мечта моя». В романсе Н.Я. Мясковского «Мгновение» ощущение того, что «в мире только Бог, небо и я» рождается от созерцания чистого белого снега и тихого, ясного неба: «Созерцание красоты и гармонии природы есть уже духовный опыт» [3, с. 61]. Слово не является единственным манифестантом взаимосвязи дольного и горного через призму природы. Однако вербальный компонент выступает в качестве промежуточного звена, который в русском вокальном пейзаже формирует семантику музыкальных знаков, имплицитно «идеальный пейзаж» как Божий промысел.

В музыкальной составляющей романсов образ единения с Богом в созерцании «идеальной природы» нашел свое воплощение в звуковых метафорах, в частности в иконографии волны. Музыковеды отмечают, что через призму многочисленных конвенций «знак волны» в музыкальных текстах фиксирует путь «от пленэрного и пейзажного пространства к идеальной сфере художественного созерцания» [5, с. 131].

Определяя семантику иконографии волны, необходимо, прежде всего, апеллировать к вербальному осмыслению: экспликация музыкального «мотива волны» возможна только в контексте содержательной формулы романсов — «тихая радость» от созерцания природы — момент наивысшей духовной активности человека. Статичность «покачивающегося» волнообразного движения (как правило, триольного) в медленном темпе, на пианиссимо традиционно давала яркий ассоциативный спектр значений покоя, созерцания, пленэрной среды, радости бытия. Но в контексте слова (красота природы — ощущение близости Бога) семантика этого музыкального знака приобретает новые обертоны. В ансамбле со словом внутренняя сдержанность выражения, медленные темпы мягкого, волнообразного движения прозрачной фактуры на *p* в романсах «Когда волнуется желтеющая нива...» (Ц.А. Кюи, Н.А. Римский-Корсаков), «Здесь хорошо» (С.В. Рахманинов), «Мгновение» (Н.Я. Мясковский) аллюзируют тихие голоса природы, создают завораживающую атмосферу легкого, радужного парения, ощущения гармоничного диалога дольного и горного.

Музыка в романсах придает слову дополнительные смысловые обертоны. Так, например, ниспадающие октавы в высоком регистре на *pp* органично сочетаются со словом — «сквозь окно светится небо высокое» («Мгновение» Н.Я. Мясковского). Прозрачное *pp* в кульминации романса С.В. Рахманинова «Здесь хорошо» (на словах «да ты, мечта моя») создает ощущение легкости, парения и может быть истолковано как обращение к недостижимому

Небу, устремление к невозможному. По сути, музыкальная составляющая романа в контексте слова формирует смысловое пространство, в котором в какой-то мере объясняется существование абсолютной дистанции между Творцом и человеком.

Определенной семантикой, намекающей на связь горного и дольного в романе Н.А. Римского-Корсакова «Когда волнуется желтеющая нива...», обладает тональность D-dur: исследователи отмечают, что у композитора D-dur связан с темой радости, света, божественной благодати, воскресения [6, с. 99]. В одноименном романсе М.А. Балакирева семантические обертоны добавляет «пасторальная» тональность F-dur. Важное значение в образовании смыслового поля романа Н.Я. Мяковского «Долина-храм» играет имитация колокольного звона. В поэтическом первоисточнике романа оппозиция земного мира, наполненного звуками колоколов и другого, горного мира, в котором «тишина высот благоговеет», как антитеза *конечного* и *бесконечного* относительна и взаимодополняема: оба мира могут существовать только в паре. В романе С.В. Рахманинова «Здесь хорошо» известную символику троичности Бога в вокальной пьесе актуализирует троекратный повтор «барочного слова» (ритмо-интонации «блаженства») на словах «здесь нет людей, здесь тишина, здесь только Бог».

Рамки статьи не позволяют осветить в полном объеме проблему экспликации концептов национальной ментальности в русском романе. Однако совершенно очевидно, что в русской вокальной музыке соотнесенность авторских концептов «Природа» и «Диалог с

Библией» имплицитно очерчивает границы духовного единения человека с природой: в русской традиции созерцание пейзажа позволяет приблизиться к Богу, ощутить Божественную сущность мира. «Увидеть» идеальное в реальном мире в русском романе позволяют живописно-изобразительные, пространственные и темпоральные образы, которые детерминированы русскими традициями прочтения библейских сюжетов о Преображении и сотворении мира — традициями «богосозерцания в природе» [4, с. 220].

Список источников

1. *Аверинцев С.С.* Другой Рим : избранные статьи / С.С. Аверинцев. — СПб. : Амфора, 2005. — 366 с.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 480 с.
3. *Бердяев Н.А.* Диалектика божественного и человеческого / Н.А. Бердяев. — М. : ООО «Издательство АСТ» ; Харьков : «ФОЛИО», 2003. — 620 с.
4. *Ильин И.А.* Сочинения в 10 т. / И.А. Ильин. — М. : Русская книга, 1996. — Т. 6, кн. 2. — 672 с.
5. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. *Серебрякова Л.А.* Китеж: откровение Откровения // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 90—106.
7. *Федотов Г.П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов. — М. : Прогресс, Гнозис, 1991. — 192 с.
8. *Флоренский П.А.* Вопросы религиозного самопознания / П.А. Флоренский. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. — 235 с.

УДК 002.2(47+57)"17":028
ББК 76.103(2)51в6+78.03г

САМАРИН А.Ю.

ПЕЧАТНЫЕ СПИСКИ ПОДПИСЧИКОВ КАК ИСТОЧНИК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ИСТОРИИ ЧИТАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII В.)

В статье рассматриваются особенности печатных списков подписчиков как исторических источников, методика их использования в исследованиях по истории читателя и культурологии. Представлен опыт создания многоуровневой интегральной динамической отражательно-измерительной параметрической модели читателя русской книги гражданской печати последней трети XVIII в. Такая социокультурная модель включает социальную, географическую, гендерную, персональную характеристики и отражает тематико-типологическую структуру круга чтения различных групп населения.

Ключевые слова: история русского читателя, русский читатель второй половины XVIII в., списки подписчиков, источниковедение, методы историко-лингвистических исследований, моделирование в истории читателя, социокультурное моделирование.

Печатные списки подписчиков появились в отечественных книжных и периодических изданиях в начале 1760-х годов. Их использование было связано с процессом профессионализации издательской деятельности, широким проникновением в нее частной инициативы, а, следовательно, ориентацией на удовлетворение читательского спроса. Предварительная подписка являлась способом привлечения (с помощью газетной рекламы, скидок с обычной стоимости на 10—30% и т. д.) денежных средств потенциальных покупателей на этапе подготовки издания [14; 33].

Покупателей подписных изданий можно отнести к активной части читательской аудитории, поскольку они являлись активными субъектами читательской деятельности, по крайней мере на этапе выбора изданий, так как, во-первых, подписка показывает целенаправленный, а не случайный, вызванный обстоятельствами, интерес к данному изданию. Во-вторых, покупке подписных изданий должно было предшествовать знакомство с объявлением о них в газете, каталоге, специальном проспекте или получение сведений от родственников, друзей, знакомых. Современные ученые выделяют «использование различных, в том числе и библиографических, источников информации» при выборе литературы как важнейшую составляющую высокой культуры чтения [39, с. 33]. И, наконец, в-третьих, подписчики готовы были, рискуя потерять свои деньги, на оплату издательской продукции авансом.

Таким образом, предварительную подписку в последней трети XVIII в. можно рассматривать как социокультурное явление, которое в концентрированном виде отражает взаимодействие издателей с наиболее развитыми и активными читателями. Следовательно, изучение состава покупателей подписных изданий открывает широкие перспективы для исследования активной части читательской аудитории русской книги гражданской печати [32—35].

Списки подписчиков в изданиях последней трети XVIII в., по нашему мнению, можно с полным основанием отнести к массовым источникам, поскольку «они возникли в повседневной жизни, имеют однородное содержание и форму, тяготеющую к стандартизации» [4, с. 334]. Такого рода источники близки к данным статистики и легко могут быть обработаны с помощью математических методов. Кроме того, массовые источники содержат большое количество скрытой, непосредственно невыраженной информации, которую можно получить с применением количественных методов исследования [9, с. 8—9]. Дело в том, что массовые источники — это «документы, которые отражают единичный факт или явление, сами по себе имеющие ограниченный интерес, но в совокупности позволяющие выяснить ту или иную закономерность» [3, с. 8].

Печатные списки подписчиков возникли в ходе ежедневной деятельности издателей по распространению своей продукции, а их содержанием является информация о покупателях этой продукции, представленная, как правило, в однородной форме.

Следует отметить, что массовые исторические источники чаще всего применяются при решении проблем социально-экономической истории XIX—XX веков. Использование массовых исторических источников в исследованиях, связанных с культурной жизнью, встречается гораздо реже. Применительно к истории книжного дела можно вспомнить работы, связанные с изучением периодики второй половины XIX века.

Например, детальный анализ общих статистических данных о подписке на петербургские газеты и журналы в 1868 г. позволил В.П. Пушкину и З.В. Гришиной сделать ряд существенных выводов о характере читательских пристрастий и географическом районировании потребления периодики. Ученые утверждают, что «основным источником, адекватно отражающим и измеряющим меру и форму воздействия периодики как ведущего средства распространения и усвоения достижений культуры в условиях необъятных просторов России, должна стать подписная статистика на “повременные издания” капиталистической эпохи» [23, с. 97]. Вместе с тем даже для второй половины XIX в. получить подробные статистические выкладки оказывается непросто, поскольку «официальная статистика, указывая общий объем полученной по почте прессы в номерах и денежный доход от этой операции, никогда не “спускалась» до уровня подписки на отдельные издания в конкретных губерниях» [23, с. 98]. А потому работа В.П. Пушкина и З.В. Гришиной стала возможна лишь благодаря опубликованным в 1870 г. К. Беккером подробным статистическим таблицам, содержащим сведения о количестве подписчиков на 50 столичных периодических изданий во всех губерниях.

Таким образом, изучение данных о подписке, относящихся ко второй половине XIX в. и основанных на материалах почтового ведомства, может дать лишь «общее представление о распространении издания». Или, по терминологии историка отечественной журналистики Б.И. Есина, о «суммарном читателе», т. е. только общие количественные сведения о числе подписчиков в целом и по регионам [6, с. 89, 91].

Печатные списки подписчиков в изданиях последней трети XVIII в. носят уникальный характер. Они являются разновидностью книготорговой документации, подробно отражающей сведения не только о количестве проданных экземпляров, но и составе покупателей издательской продукции. Значение данных источников для реконструкции читательской аудитории трудно переоценить. С одной стороны, они позволяют получить представление о количественном составе читательской аудитории отдельного издания, тематико-типологической группы и репертуара подписных изданий в целом, а также по различным регионам. С другой стороны, они содержат достаточно подробную информацию практически о каждом покупателе, давая возможность обрисовать социальный портрет читательской аудитории, получить информацию о ее гендерном составе.

Кроме того, к спискам подписчиков можно подойти не только с помощью количественных методов, но и использовать просопографический метод изучения читательской аудитории, т. е. рассмотреть процесс потребления печатной продукции в связи с биографиями конкретных людей, покупателей. Биографический метод используется при познании читателя современной библиотеки, а в исторических работах — при изучении личных библиотек известных деятелей. Привлечение данного метода при анализе списков подписчиков значительно расширяет рамки его применения.

В качестве отдельного списка учитывался перечень подписчиков на годовой комплект журнала, а также варианты перечня подписчиков, помещаемые в разных томах многотомных изданий в том случае, если они выходили на протяжении нескольких лет и имели существенные различия по составу покупателей. Всего было выявлено 100 списков подписчиков, помещенных в 67 неперiodических изданиях и 22 журналах и продолжающихся изданиях, вышедших в свет в 1762—1800 гг. [34, с. 211—222]. Они содержат сведения о 13 567 случаях приобретения подписных изданий частными лицами и учреждениями.

Естественно, возникает вопрос о степени репрезентативности данного массива источников. В 1762—1800 гг. было выпущено около 7 тыс. изданий гражданской печати. Таким образом, списки подписчиков обобщают данные о покупателях примерно 1% издательской продукции этого периода. Конечно, такая выборка не является достаточной для проведения классического социологического исследования. Вместе с тем такая ситуация часто возникает при использовании количественных методов в исторических исследованиях. Как правило, «историку обычно не приходится выбирать между формированием большой или же малой выборки, поскольку он часто имеет дело с естественными малыми выборками, число которых он не может изменить, т. е. он стоит перед альтернативой: либо воспользоваться данными малой выборки для анализа исследуемых явлений, либо отказаться от такого анализа» [11, с. 136].

В.К. Яцунский отмечал, что при исследовании исторических источников, особенно периода феодализма, ученые часто имеют дело с небольшим количеством сведений, которые можно обработать статистическими методами. В этом случае необходимо, «во-первых, не ограничиваться примерами, исследовать весь сохранившийся материал», а во-вторых, определить насколько он «отражает процессы, характерные для всей страны» [44, с. 32].

Как уже говорилось, списки подписчиков позволяют изучить активную часть читательской аудитории. Академик Н.П. Лихачев еще в 1913 г. писал: «Конечно были и случайные подписчики на ту или другую книгу по родству или знакомству, покупатели, так сказать, случайные, на один раз, — но рядом с этим всякое имя, встреченное в нескольких подобных росписях — есть уже имя библиофила, собирателя» [12, с. 6].

В списках подписчиков последней трети XVIII в. имеются сведения о 13 567 случаях приобретения подписных изданий. При этом покупатели получили более 70 тыс. экз. книг, если принять за единицу отсчета отдельный том многотомных изданий и каждую отдельную часть журнала, объединяющую, как правило, три-четыре номера для ежемесячников или 27 номеров для еженедельников.

Для того чтобы понять, насколько значительными являются данные, полученные при анализе сведений о подписке на книги и журналы в 1762—1800 гг., необходимо сопоставить их со статистическими выкладками, отражающими объемы отечественной книжной торговли в этот период. Мы на сегодняшний день не располагаем сколько-нибудь полными данными на этот счет. Учеными выявлены и изучены лишь данные, отражающие динамику книжной торговли Академии наук, одного из крупнейших издательских и книготорговых центров России в XVIII веке.

Так, по данным Д.В. Тюличева, в Петербургской Академической книжной лавке в 1759 г. было реализовано 16 297 экз. книг, включая 8 800 экз. календарей, а в 1764 г. — 20 988 экз. книг, включая 11 964 экз. календарей [40, с. 191]. А в Московской Академической книжной лавке за 1749—1763 гг. было продано 57 738 экз. книг на русском языке и календарей [40, с. 206]. В 1768 г., по нашим подсчетам, в Петербургской Академической книжной лавке было куплено 12 949 экз. изданий на русском языке, включая 3 979 экз. различных календарей [31]. М.И. Мартынова и И.Ф. Мартынов подсчитали, что при Е.К. Вильковском, являвшемся комиссаром книжной лавки в 1781—1784 гг., в разные годы ежедневно продавалось от 13 до 27 книг [20, с. 69]. Следовательно, можно предполагать, что в этот период через академическую книжную торговлю ежегодно реализовывалось от 4 500 до 9 500 экз. изданий. В 1790-х гг., по подсчетам А.А. Зайцевой, книжная лавка Академии наук продавала «примерно 6000 книг в год» [7, с. 130].

Приведенные цифры убедительно свидетельствуют о том, что данные о продаже издательской продукции, содержащиеся в списках подписчиков на книги и журналы в последней трети XVIII в., сопоставимы с оборотом книжной лавки Академии наук, крупнейшего книготоргового центра эпохи, за 5—10 лет. Но в отличие от документации, хранящейся в архиве Академии наук, списки подписчиков позволяют увидеть не только общее количество покупателей, но и конкретных людей, приобретающих печатную продукцию.

Говоря о репрезентативности печатных списков подписчиков в изданиях последней трети XVIII в. как о статистических источниках, следует также помнить, что для исторических исследований допустима значительная доля погрешности, не оказывающая важного влияния на правомерность конечных выводов. Так, крупнейший специалист в области применения математических методов в исторических трудах Б.Н. Миронов пишет: «Вследствие неточности первичных данных, которая не имеет тенденции уменьшаться при их генерализации, в практике

научной работы в области истории приходится признать хорошими и, следовательно, относительно достоверными те имеющиеся в распоряжении исследователя статистические данные, которые расходятся с действительными до 20%» [21, с. 43].

Кроме того, на наш взгляд, можно говорить и об относительной репрезентативности данных печатных списков подписчиков, поскольку получить сопоставимый по объему массив сведений о читателях того времени из других источников (мемуаров, писем, записей на книгах) не представляется возможным. Следует также помнить, что перечни подписчиков имеются в изданиях, посвященных различной тематике, что также повышает репрезентативность сделанных на их основе статистических обобщений.

Имеющаяся в печатных списках подписчиков последней трети XVIII в. информация позволяет применить в качестве метода их изучения количественный анализ, под которым понимается «выявление и формирование системы численных характеристик изучаемых объектов, явлений и процессов, которые будучи подвергнуты определенной математической обработке создают основу для сущностно-содержательного анализа, приводящего к раскрытию количественной меры соответствующего качества» [10, с. 314—315].

На основе количественного анализа сведений о читателях, содержащихся в печатных списках подписчиков, был применен метод моделирования и разработана модель читателя русской книги гражданской печати второй половины XVIII в. [34; 35] По своему типу такая модель является отражательно-измерительной [10, с. 364], поскольку отражает реальные, имевшиеся в действительности социальные, географические, гендерные и персональные параметры, присущие читательской аудитории как социокультурной системе.

Разработка такой модели включает два основных этапа: сущностно-содержательный и формально-количественный. На первом этапе разрабатывается качественная модель, а на втором этапе она наполняется формально-количественным содержанием [10, с. 365—366].

Печатные списки подписчиков в изданиях последней трети XVIII в. представляют собой перечни лиц и учреждений с указанием ряда сведений о каждом из них. Поскольку в большинстве случаев списки подписчиков помещались в многотомных книжных изданиях или в номерах периодических изданий, то, как правило, информация о подписчиках не структурировалась. Проще говоря, сведения о подписчиках заносились в списки по мере поступления информации. Аналогичный характер носили и более ранние записи в приходных книгах Московского печатного двора или Санкт-Петербургской типографии.

Однако практически всегда достаточно четкую структуру имело каждое отдельное сообщение о покупателе. Оно включает следующие элементы: 1) указание фамилии, имени, отчества подписчика; 2) указание на сословие (для представителей недворянской части общества), а для дворян, офицеров и чиновников, как правило,

данные о чине по Табели о рангах и/или должности подписчика; 3) данные о месте проживания подписчика; 4) сведения о количестве заказанных экземпляров; 5) информацию о качестве бумаги приобретаемых экземпляров. Первый элемент имеется всегда, второй практически всегда, третий достаточно часто, а четвертый и пятый — от случая к случаю. Данные об информативности списков подписчиков обобщены в табл. 1.

Таким образом, печатные списки подписчиков в книгах и журналах последней трети XVIII в. дают возможность решить важнейшие проблемы в изучении истории русского читателя этого периода. Во-первых, они позволяют создать модель, отражающую социальный состав читателей; во-вторых, определить географию расселения потребителей печатной продукции; в-третьих, оценить гендерные особенности читательских интересов; в-четвертых, получить представление о персональном составе активных покупателей книг; в-пятых, выявить особенности потребления изданий гражданской печати представителями различных социальных групп (дворянство, духовенство, купечество, разночинцы, крестьянство) и учреждениями. В итоге такой работы возникает многомерная научно обоснованная модель читательской аудитории русской книги гражданской печати.

При этом такая модель позволяет по четырем параметрам (социальная структура и география расселения, гендерный состав, персональный состав) оценить читателя на уровне отдельного издания, на уровне тематической группы, на уровне репертуара подписных изданий. Кроме того, на уровне тематической группы и репертуара подписных изданий возможно проследить динамику их изменения по десятилетиям.

Применение тематико-типологического метода к подписным изданиям последней трети XVIII в. позволило выделить для отдельного рассмотрения пять тематико-типологических групп книжных изданий (книги по истории, издания художественной литературы, книги по естествознанию и технике, издания по богословию и философии, книги для детей) и периодические издания (литературные и специализированные журналы).

Важнейшей составной частью характеристики читательской аудитории является социальный состав потребителей печатной продукции. В русском обществе второй половины XVIII в. идет активное формирование сословной структуры, которая закрепляется законодательными актами. Принадлежность к определенной сословной группе гарантировала права и привилегии, а потому осознавалась как важнейшая составляющая социального статуса индивида.

Особое значение социальному статусу придавалось в дворянско-чиновничьей среде, где положение человека определялось его местом в служебной иерархии и чином по Табели о рангах [16, с. 22—24; 17, с. 167]. «Власть чина над умами представителей господствующего класса не только установила критерий оценки всех явлений гражданской жизни дворянства, не только подчинила бю-

Таблица 1

**Информативность печатных списков подписчиков
в изданиях 1762—1800 гг.**

Содержание информации в печатных списках подписчиков	Количество списков подписчиков			
	Указаны в полном объеме для большинства подписчиков	Указаны не в полном объеме или для части подписчиков	Отсутствуют	Всего
Данные о фамилии, имени и отчестве подписчика	86	14	—	100
Данные о социальном положении подписчика	94	4	2	100
Данные о местожительстве подписчика	60	25	15	100

рократическим ценностям сословное самосознание, но и определила ведущий ориентир отношения к человеческой личности в светской среде», — отмечает исследователь психологии российского дворянства Е.Н. Марасинова [15, с. 81]. Чин, ранг, должность дворянина определяли его положение не только на службе, но и во всех других сферах жизни. От чина зависела форма обращения к лицу, по чинам не только назначались жалование и пенсия, но и давали лошадей на почтовых станциях, разносили кушанья во время званных обедов и т. д. [13, с. 28—34; 15, с. 80—83]. В сознании человека XVIII в. «благородное сословие» постоянно «дробится шкалой бюрократических статусов». Современники особо «выделяют в среде дворянства нижние чины и 5 первых чинов» [15, с. 80].

При оформлении любых документов (купчих, закладов, актов купли и продажи) необходимо было указывать не только фамилию, но и чин. Поэтому совершенно логично выглядит тот факт, что в печатных перечнях подписчиков в изданиях второй половины XVIII в. в большинстве случаев кроме имени человека четко указывается его сословие для представителей недворянских слоев общества (например, московский купец, курский мещанин, архангельский крестьянин), а для дворян, офицеров и чиновников определяется его положение через общие формулы титулования по классу чина или должности [42, с. 21, 57; 43, с. 142—143, 379]. Иногда в дополнение или вместо общих формул титулования приводится указание самого чина или должности. Наличие такой информации в перечнях подписчиков на то или иное издание позволяет довольно ясно представить социальный состав его читателей.

Анализ информации о социальном положении покупателей книг и журналов, содержащейся в печатных перечнях подписчиков, позволяет выделить следующие

социальные группы. Во-первых, светские лица, в числе которых: 1) члены императорской семьи (Екатерина II, Павел I, великие князья и княжны), 2) титулованные представители знати (лица, имевшие титул князя, графа, барона), именовавшиеся *ваше сиятельство*; 3) лица с чинами I—II классов по Табели о рангах, носившие титул *ваше высокопревосходительство*; 4) лица с чинами III—IV классов по Табели о рангах, носившие титул *ваше превосходительство*; 5) лица с чинами V класса по Табели о рангах, имевшие титул *ваше высококордие*; 6) лица с чинами VI—VIII классов по Табели о рангах, именовавшиеся *ваше высокоблагородие*; 7) лица с чинами IX—XIV классов по Табели о рангах, называвшиеся *ваше благородие*; 8) купцы; 9) мещане; 10) представители разночинной интеллигенции (учителя, врачи, студенты, актеры, канцелярские служащие, не имевшие чинов по Табели о рангах и т. д.); 11) нижние военные чины (солдаты, капралы, сержанты); 12) крестьяне и дворовые люди. Представителей духовного звания также можно разделить на несколько групп [42, с. 156—158; 43, с. 441—447]: 1) иерархи русской православной церкви (митрополиты, архиепископы, епископы); 2) руководители монастырей (архимандриты, игумены, настоятели); 3) протоиереи и священники; 4) дьяконы; 5) иеромонахи и монахи; 6) семинаристы (учащиеся духовных учебных заведений). Помимо этого, в особую категорию можно выделить лиц, названных в перечнях подписчиков только по именам без указания социального статуса, отдельно учитывались также покупатели, обозначенные как «неизвестные особы». Еще одну группу покупателей подписных изданий составляли учреждения (научные общества, светские и духовные учебные заведения, центральные и местные органы государственного управления, суды, почтамты и т. д.).

Таким образом, формально-количественная модель читательской аудитории включает 21 группу подписчиков.

Вместе с тем, социальные характеристики, даваемые отдельным покупателям в печатных списках подписчиков, отличались разнообразием. Требуется большая аналитическая работа по их формализации и приведению к разработанной нами модели. Например, представители дворянства и чиновничества обозначались в перечнях подписчиков не только по пяти основным формам титулования, но и/или прямым указанием на чин или должность в военной сухопутной или морской службе, гражданской службе. Кроме того, особые наименования чинов имели таможенные служащие, служащие горного ведомства, представители украинского дворянства, донского казачества и т. д. Формализация этой информации требует знания исторических реалий о службе дворянства во второй половине XVIII в. и использования широкого круга научной и справочной литературы [5, 28, 42, 43].

Важным показателем развития книжной культуры является уровень распространения книги в различных регионах страны. Изучение географии создания и бытования книги постоянно находится в центре внимания историко-книговедческих исследований. Большое внимание уделено изучению географии распространения книги в Древней Руси [26, 27]. Н.Н. Розов предложил даже ввести специальную вспомогательную дисциплину «библиогеографию», которая должна изучать региональные особенности в художественном оформлении рукописной книги [25].

Основными центрами книгопечатания в последней трети XVIII в., даже после появления ряда провинциальных типографий, оставались Санкт-Петербург и Москва, а возможности проникновения столичной печатной продукции в провинцию долгое время были ограничены. Широко известно высказывание Н.И. Новикова, сделанное им на страницах журнала «Живописец» в 1773 г.: «Живущие в отдаленных провинциях дворяне и купцы лишены способов покупать книги и употреблять их в свою пользу. Напечатанная в Петербурге книга чрез трою или четверо руки дойдет, например, в малую Россию; всякой накладывает неумеренной барыш, для того, что производит сию торговлю весьма малым числом денег; итак продающаяся в Петербурге книга по рублю приходит туда почти всегда в три рубли, а иногда и больше» [36, с. 442].

В последней четверти XVIII в., в том числе благодаря активным усилиям Н.И. Новикова, появляются книжные лавки в целом ряде провинциальных городов. По подсчетам И.Ф. Мартынова, книжная торговля в разные годы велась почти в 40 городах центральной России (Воронеж, Калуга, Коломна, Орел, Севск, Смоленск, Суздаль, Тамбов, Тверь, Торжок, Тула), Поволжья (Казань, Кострома, Нижний Новгород, Ростов, Симбирск, Ярославль), Украины (Глухов, Киев, Нежин, Полтава, Чернигов), Прибалтики (Выборг, Ревель, Рига, Нарва), а также Севера России

и Сибири (Архангельск, Вологда, Иркутск, Ишим, Омск, Пермь, Сарапул, Томск, Тобольск) [18, с. 120—124].

Следует заметить, что и в первом десятилетии XIX в. провинциальная книжная торговля была развита слабо. По данным А.И. Рейтблата, в 1811 г. было всего 29 книжных лавок в провинциальных городах, а «больше половины губерний с русским населением вообще не имело постоянных книготорговых точек» [24, с. 7—8].

Таким образом, сведения о географии книжной торговли дают достаточно ограниченную картину, а получить информацию о путях распространения книги, существовавших помимо книжных лавок, достаточно сложно, поскольку одним из основных каналов приобретения печатной продукции были личные связи. И.Ф. Мартынов отмечает на примере Костромы, что «основным источником комплектования костромских библиотек в конце XVIII в. были столичные книжные лавки, куда провинциальные книголюбцы нередко навещались, приезжая по делам в Москву или Петербург. Со временем многие костромичи завели на берегах Невы и Москвы-реки своих постоянных корреспондентов, которые в порядке дружеской услуги регулярно высылали им последние литературные новинки» [19, с. 127]. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и в сибирских городах, куда учебные и профессиональные книги попадали чаще всего через местную администрацию, а по линии личных связей поступала «литература по наиболее злободневным общественно-политическим проблемам» [38, с. 114].

Изучение географии распространения издательской продукции в российской провинции во второй половине XVIII в. приобретает особую актуальность в связи с тем, что в этот период здесь идет активизация культурной жизни, формируются местные «культурные гнезда» [22]. Такая ситуация возникла в результате освобождения дворянства от обязательной службы, дарованного «Манифестом о вольности дворянства» от 18 февраля 1762 года. И.В. Фаизова пишет: «Начавшееся в 1760-е гг. перемещение значительных интеллектуальных ресурсов из столиц и полков в поместья, уездные и губернские города положило начало процессу обновления духовной жизни и культурного ландшафта российской провинции, складыванию рафинированной культуры больших барских усадеб и не столь рафинированного, но тронутого началами светскости помещичьего быта в усадьбах помещиков средней руки» [41, с. 171]. Другой толчок к развитию культурной жизни провинции дала начавшаяся в 1775 г. губернская реформа, в ходе которой выросло число населенных пунктов, получивших статус городов, резко вырос чиновничий аппарат на местах.

Все большее внимание привлекает использование количественных методов для изучения культуры (в том числе и книжного дела) в провинции. Так, Т.Н. Кандаурова применительно ко второй половине XIX — началу XX в. пишет: «Количественные характеристики, свидетельствующие о состоянии и развитии местной периодики и

печати, а также издательского дела (число изданий, типы и виды печатной продукции, тиражи, число подписчиков, тип изданий) будут определенным показателем культурного потенциала региона» [8, с. 113].

В последней трети XVIII в. провинциальное книгоиздание только зарождалось, а местная периодика делала первые робкие шаги. Вместе с тем, изучение печатных списков подписчиков, главным образом в столичных изданиях, дает возможность не просто получить новые данные о географии распространения книг и журналов в русской провинции в последней трети XVIII в., но и построить статистическую модель библиогеографии этого времени.

Правда, сведения о местожительстве покупателей подписных изданий помещались не во всех печатных списках подписчиков. Особенно мало такой информации в изданиях, напечатанных в 1760-х — первой половине 1770-х годов. Надо сказать, что почтовая рассылка издательской продукции развивается параллельно со становлением системы единой почтовой связи в стране. Историк отечественной почтовой службы А.Н. Вигилев датирует начало рассылки петербургским почтамтом периодических изданий по подписке 1772 годом. До этого времени печатная продукция отправлялась в пакетах как обычная письменная корреспонденция [1, с. 280].

Определенные сложности возникли и при разработке модели изучения географии распространения подписных изданий. Дело в том, что на протяжении последней четверти XVIII в. в ходе проведения губернской реформы границы отдельных территориальных единиц неоднократно менялись. В связи с этим, при отнесении тех или иных городов и населенных пунктов к определенным регионам мы учитывали их принадлежность к губерниям по состоянию на 1797 г., отраженному в печатных росписях [29, 30]. Отдельные уточнения были сделаны по списку городов Российской империи на начало XX века [2].

При определении географии расселения читательской аудитории мы рассматривали общее соотношение подписчиков из столиц (Санкт-Петербурга и Москвы) и провинции, а также ареал (общее число населенных пунктов распространения) издательской продукции. При этом географический аспект изучения читателя также рассматривался на трех уровнях (отдельного издания, тематической группы, репертуара подписных изданий).

Комплексное изучение списков подписчиков позволило получить данные о числе случаев подписки в каждом из населенных пунктов (около 400), где проживали покупатели подписных изданий. На его основе стало возможным определение количества случаев приобретения подписных изданий в каждой губернии и крупных регионах.

Вместе с тем информация, содержащаяся в печатных списках подписчиков, позволяет увидеть и особенности читательских интересов отдельных социальных групп. Полученные данные позволяют определить степень проникновения изданий гражданской печати в разные слои русского общества, прежде всего в те группы (духовен-

ство, купечество, крестьянство), которые продолжали придерживаться традиционных культурных ценностей. Анализ покупателей подписных изданий гражданской печати по отдельным социальным стратам дает возможность более детально увидеть состав читательской аудитории, определить специфику читательских интересов разных сословий, а также географию их расселения.

Существенной частью создаваемой на основе списков подписчиков модели читательской аудитории является определение гендерных особенностей потребления печатной продукции. Списки подписчиков позволяют увидеть социальную дифференциацию и географию проживания женщин, а также специфику их читательских интересов.

Помимо информации о социальном составе и географии расселения покупателей подписных изданий печатные списки подписчиков позволяют определить и персональный состав покупателей подписных изданий. Всего в них перечислено 8300 имен индивидуальных покупателей и 211 названий учреждений. Учитывая, что 227 подписок было произведено покупателями, обозначенными как «неизвестные особы», можно говорить о том, что подписные издания приобретали около 8500 читателей. При этом 2039 индивидуальных покупателей подписных изданий осуществили более одной подписки. Общие сведения о подписчиках, приобретавших книги и журналы два и более раз, представлены в табл. 2.

Таблица 2

Покупательская активность при приобретении подписных изданий

Покупатели, выписывавшие книги и журналы	Количество подписчиков
2 раза	1035
3 раза	469
4 раза	199
5 раз	122
6 раз	65
7 раз	37
8 раз	35
9 раз	20
10 раз	19

Таблица 2 (окончание)

11 раз	9
12 раз	5
13 раз	3
14 раз	2
15 раз	5
16 раз	3
17 раз	3
20 раз	1
21 раз	1
23 раза	2
25 раз	1
28 раз	2
30 раз	1
Всего	2039

А.Н. Севастьянов высказал предположение о том, что «к концу 1790-х гг. в России было до 12—13 тыс. регулярных читателей» [37, с. 31]. Думается, что полученная в ходе нашего исследования цифра (8500 лиц, выступавших подписчиками на книги и журналы в 1762—1800 гг.) дает более верное представление о составе активной читательской аудитории, по крайней мере, изданий гражданской печати.

Способом освоения информации о персональном составе активной части читательской аудитории стал биобиблиографический словарь активных покупателей подписных изданий. В нем обобщены сведения о 214 читателях, оформивших подписку шесть и более раз [34, с. 223—269]. О каждом приводятся полные сведения с указанием фамилии, имени, отчества, а также дат жизни и основных биографических данных.

Опыт составления биобиблиографического словаря активных подписчиков дает основания говорить о возможности реконструкции предварительного списка активной части читательской аудитории, который будет, во многом, совпадать с составом владельцев частных библиотек. Данный биобиблиографический словарь может рассматриваться как образец, модель для регистрации информации о персональном составе читателей.

Таким образом, специфика печатных списков подписчиков в изданиях последней трети XVIII в. как исто-

рического источника позволила разработать и применить метод моделирования и создать многоуровневую интегральную динамическую отражательно-измерительную параметрическую модель читателя русской книги гражданской печати второй половины XVIII в., включающую социальную, географическую, гендерную и персональную характеристики, а также отражающую тематико-типологическую структуру круга чтения различных групп населения [34, 35].

Метод социокультурного моделирования читателя последней трети XVIII в. на основе печатных списков подписчиков, рассматриваемых в качестве массового историко-книговедческого источника, может быть использован и при изучении читательской аудитории других периодов. Особенно, первой четверти XIX века.

Список источников

1. Вигилев А.Н. История отечественной почты / А.Н. Вигилев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Радио и связь, 1990. — 312 с.
2. Города Российской империи на 1.01.1914 со сведениями о них на 1.01.1987 : справочник / авт.-сост. Л.А. Рутковская. — СПб. : Изд-во «Русско-Балтийский информ. центр БЛИЦ», 1996. — 88 с.
3. Губенко М.П. Конкретное источниковедение истории советского общества / М.П. Губенко, Б.Г. Литвак // Вопр. истории. — 1965. — № 1. — С. 3—16.
4. Данилевский И.Н. Источниковедение : Теория. История. Метод. Источники российской истории : учеб. пособие для гуманит. спец. / И.Н. Данилевский, В.В. Кабанов, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева ; Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т «Открытое о-во». — М.: РГГУ, 1998. — 702 с.
5. Ерошкин Н.П. История государственных учреждений дореволюционной России / Н.П. Ерошкин. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : «Третий Рим», 1997. — 357 с.
6. Есин Б.И. Журналистика и читатель (к вопросу о методах изучения читательской аудитории XIX в.) // Методы исследования журналистики. — Ростов н/Д., 1981. — Вып. 3. — С. 85—94.
7. Зайцева А.А. Книжная лавка Академии наук в конце XVIII века // Русские книги и библиотеки в XVI — первой половине XIX века : сб. науч. тр. — Л. : БАН, 1983. — С. 121—135.
8. Кандаурова Т.Н. Методы количественного анализа в изучении провинциальной культуры // Русская провинция. Культура XVIII—XX вв. : сб. ст. — М. : Рос. ин-т культурологии, 1993. — С. 111—115.
9. Ковальченко И.Д. Задачи изучения массовых исторических источников // Массовые источники по социально-экономической истории России периода капитализма. — М. : Наука, 1979. — С. 5—16.
10. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. — М. : Наука, 1987. — 440 с.
11. Количественные методы в исторических исследованиях : [учеб. пособие для вузов по спец. «История» / Л.И. Бородкин, И.М. Гарскова, Т.Ф. Измestyева и др.] ; под ред. И.Д. Ковальченко. — М. : Высшая школа, 1984. — 384 с.
12. Лихачев Н.П. Генеалогическая история одной помещичьей библиотеки / Н.П. Лихачев. — СПб. : тип. «Сириус», 1913. — 103 с.

13. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю.М. Лотман. — СПб. : «Искусство—СПб», 1994. — 399 с.
14. Лясков В.Ф. Возникновение рынка подписных изданий в России и книгораспространительская деятельность Н.И. Новикова // Книга. Исслед. и материалы. — М. : Книга, 1978. — Сб. 36. — С. 73—80.
15. Марасинова Е.Н. Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века : (По материалам переписки) / Е.Н. Марасинова. — М. : РОССПЭН, 1999. — 302 с.
16. Марасинова Е.Н. Русский дворянин второй половины XVIII в. (социопсихология личности) // Вест. Моск. ун-та. Серия 8. История. — 1991. — № 1. — С. 17—28.
17. Марасинова Е.Н. Эпистолярные источники о социальной психологии российского дворянства (Последняя треть XVIII в.) // История СССР. — 1990. — № 4. — С. 165—173.
18. Мартынов И.Ф. Книга в русской провинции 1760—1790-х гг. Зарождение провинциальной книжной торговли // Книга в России до середины XIX века. — Л. : Наука, 1978. — С. 109—125.
19. Мартынов И.Ф. Книжные собрания в русской провинции конца XVIII — начала XIX в. (По материалам книговедческого обследования библиотек, музеев и архивов Костромы. 1980 г.) // Книготорговое и библиотечное дело в России в XVII — первой половине XIX в. : сб. науч. тр. — Л. : БАН, 1981. — С. 119—134.
20. Мартынова И.М. Петербургский книгоиздатель и книготорговец XVIII в. Е.К. Вильковский и издание учебных пособий для народных училищ / И.М. Мартынова, И.Ф. Мартынов // История книги и издательского дела. — Л. : БАН, 1977. — С. 62—95.
21. Миронов Б.Н. История в цифрах. Математика в исторических исследованиях / Б.Н. Миронов. — Л. : Наука, 1991. — 167 с.
22. Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда : Историко-краеведный семинар / Н.К. Пиксанов. — М. ; Л. : Госуд. изд-во, 1928. — 148 с.
23. Пушкин В.П. Культурная типология России во второй половине XIX века. (Многомерный статистический анализ подписной статистики на петербургские газеты и журналы 1868 года) / В.П. Пушкин, З.В. Гришина // ЭВМ и математические методы в исторических исследованиях : сб. ст. — М. : ИРИ РАН, 1994. — С. 97—128.
24. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении : Ист.-социол. очерки о кн. культуре Пушкинской эпохи / А.И. Рейтблат. — М. : Новое лит. обозрение, 2001. — 328 с.
25. Розов Н.Н. Искусство книги Древней Руси и библиогеография (по новгородско-псковским материалам) // Древнерусское искусство: Рукописная книга. — М. : Наука, 1972. — Сб. 1. — С. 24—51.
26. Розов Н.Н. Книга Древней Руси (XI—XIV вв.) / Н.Н. Розов. — М. : Книга, 1977. — 168 с.
27. Розов Н.Н. Об исследовании географического распространения рукописной книги (По материалам Софийской библиотеки) // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. — Л. : Наука, 1970. — С. 160—170.
28. Романович-Славатинский А.В. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права / А.В. Романович-Славатинский. — Киев, 1912. — X, XX, 581 с.
29. Росписание городам без уездным, оставшимся за штатом, также крепостям, местечкам и речкам. — СПб., 1797. — 2, 27 с.
30. Росписание губерньским и уездным штатным городам, по новому разделению губерний устроенным, с показанием расстояния от обеих столиц и от губернского города. — СПб., 1797. — 2, 37 с.
31. Самарин А.Ю. Академическая книжная торговля в 1768 году: особенности покупательского спроса // Тез. докл. 39-й Науч.-техн. конф. профессорско-преподавательского состава, аспирантов и научных сотрудников МГУП. — М., 1999. — Ч. 2. — С. 107—109.
32. Самарин А.Ю. «Имена особ, благоволивших подписаться на книгу...». О списках подписчиков в изданиях второй половины XVIII века // Про книги. — 2010. — № 1(13). — С. 63—73.
33. Самарин А.Ю. «Сие выдуманно в пользу общества и автора» : Подписные издания в России второй половины XVIII века // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 54. — С. 146—163.
34. Самарин А.Ю. Читатель в России во второй половине XVIII века (по спискам подписчиков) / А.Ю. Самарин. — М. : Изд-во МГУП, 2000. — 288 с.
35. Самарин А.Ю. Читатель русской книги гражданской печати во второй половине XVIII века (по спискам подписчиков) : автореф. дис. ... д-ра ист. наук / А.Ю. Самарин. — М. : МГУП, 2002. — 38 с.
36. Сатирические журналы Н.И. Новикова. — М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1951. — 616 с.
37. Севастьянов А.Н. Рост образованной аудитории как фактор развития книжного и журнального дела в России (1762—1800) / А.Н. Севастьянов. — М. : Изд-во МГУ, 1983. — 49 с.
38. Ситников А.Л. К истории книгораспространения в Сибири во второй половине XVIII в. // Становление системы библиотечного обслуживания и книжного дела в Сибири и на Дальнем Востоке : сб. науч. тр. — Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 1977. — С. 98—120.
39. Трубиных С.А. Культура чтения как критерий общей типологии читателей // Сов. библиотекосведение. — 1980. — № 1. — С. 28—38.
40. Тюличев Д.В. Книгоиздательская деятельность Петербургской Академии наук и М.В. Ломоносов / Д.В. Тюличев. — Л. : Наука, 1988. — 280 с.
41. Фаизова И.В. «Манифест о вольности» и служба дворянства в XVIII столетии / И.В. Фаизова. — М. : Наука, 1999. — 222 с.
42. Шепелев Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи / Л.Е. Шепелев. — Л. : Наука, 1991. — 224 с.
43. Шепелев Л.Е. Чиновный мир России : XVIII — начало XX века / Л.Е. Шепелев. — СПб. : Искусство—СПб, 1999. — 479 с.
44. Яцуцкий В.К. О применении статистического метода в исторической науке // Исследования по отечественному источниковедению : сб. ст., посвященных 75-летию С.Н. Валка. — М. ; Л. : Наука, 1964. — С. 26—36.

АВТОРЫ НОМЕРА

Анисимова Елизавета Александровна, аспирант кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» (Москва)
E-mail: anisimova.eliza@gmail.com

Астахов Олег Юрьевич, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (Кемерово)
E-mail: astahov_oleg@mail.ru

Валеева Елена Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Арзамасского филиала ФГАОУ ВО «Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского» (Арзамас)
E-mail: ev.visual@mail.ru

Васильева Марина Александровна, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет» (Санкт-Петербург)
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Давидова Мария Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна» (Санкт-Петербург)
E-mail: ps44@mail.ru

Давыдов Андрей Александрович, преподаватель кафедры социально-гуманитарных наук ГБОУ ВПО «Нижегородская государственная медицинская академия» Министерства здравоохранения Российской Федерации (Нижний Новгород)
E-mail: onuaku@yandex.ru

Догорова Надежда Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры национальной хореографии Института национальной культуры ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва» (Саранск)
E-mail: dogorovan@rambler.ru

Коваль Оксана Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, богословия и религиоведения ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия» (Санкт-Петербург)
E-mail: ox.koval@gmail.com

Кривошей Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры камерно-концертмейстерского искусства ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова» (Уфа)
E-mail: irina.krivoshey@gmail.com

Крюкова Екатерина Борисовна, аспирант кафедры философии, богословия и религиоведения ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия» (Санкт-Петербург)
E-mail: antikukuruza@mail.ru

Кудряшова Александра Артуровна, доктор филологических наук, профессор кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания в начальной школе ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (Москва)
E-mail: alekshvan@yandex.ru

Лорети Анджело, аспирант кафедры философии языка и коммуникации философского факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова» (Москва)
E-mail: loreti_a@yahoo.it

Маслов Константин Ильич, кандидат искусствоведения (Москва)

E-mail: zmaslo@mail.ru

Меркулова Наталья Геннадьевна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой культурологии
ФГБОУ ВО «Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина» (Рязань)

E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Подик Ирина Витальевна, заместитель директора по практическому обучению и профориентации ГБОУ
СПО «Кызылский колледж искусств имени А.Б. Чыргал-оола», аспирантка учебного центра ФГБУ «Российская
государственная библиотека» (г. Кызыл)

E-mail: irina-podik@yandex.ru

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, заместитель генерального директора
по научно-издательской деятельности ФГБУ «Российская государственная библиотека» (Москва)

E-mail: SamarinAY@rsl.ru

Самухин Антон Хосеевич, аспирант ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» (Москва)

E-mail: lee55@rambler.ru

Севастьянова Светлана Климентьевна, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный
сотрудник ФГБУН «Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук» (Новосибирск)

E-mail: sevask@mail.ru

Сулова Екатерина Эдуардовна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии,
философии культуры и эстетики Института философии ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный
университет» (Санкт-Петербург)

E-mail: esurova2005@mail.ru

Фортунатова Вера Алексеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры культуры и психологии
предпринимательства ФГАОУ ВО «Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»
(Нижний Новгород)

E-mail: fortunatova2@mail.ru

Шлыкова Ольга Владимировна, доктор культурологии, профессор, заместитель директора НОЦ
«Гражданское общество и социальные коммуникации» Института госслужбы и управления Российской
академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
(Москва)

E-mail: olgashlykova@yandex.ru

Юдина Вера Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки ФГБУ ВПО «Орловский
государственный университет имени И.С. Тургенева», докторант кафедры теории и истории культуры
ФГБУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (Орел)

E-mail: udina@orel.ru

Яценко Каролина Вячеславовна, аспирант ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»,
сектор искусства стран Азии и Африки (Москва)

E-mail: karolina.yatsen@gmail.com

Editorial Council

Viktor Fedorov

*Candidate of Economical Sciences
(Russian State Library, Moscow)
Chairman*

Valentina Dianova

*Doctor of Philosophical Sciences
(St. Petersburg State University)*

Evgeny Dukov

*Doctor of Philosophical Sciences
(State Institute of Art Studies, Moscow)*

Andrey Flier

*Doctor of Philosophical Sciences
(Russian Research Institute for Cultural
and Natural Heritage, Moscow)*

Andrey Fomenko

*Doctor of Art Studies
(Pushkin Leningrad State University)*

Boris Lyubimov

*Candidate of Art Studies
(Schepkin Higher Theatre School
(Institute), Moscow)*

Ekaterina Nikonorova

*Doctor of Philosophical Sciences
(Russian State Library, Moscow)
Editor in Chief*

Kirill Razlogov

*Doctor of Art Studies
(Gerasimov All-Russian State University
of Cinematography, Moscow)*

Oleg Roumyantsev

*Doctor of Philosophical Sciences
(Russian Research Institute for Cultural
and Natural Heritage, Moscow)*

Alexander Rubinstein

*Doctor of Philosophical Sciences
(Institute of Economics, Moscow)*

Lara Ryazanova-Clarke

*PhD in Philology
(University of Edinburgh, United Kingdom)*

Alexander Samarin

*Doctor of Historical Sciences
(Russian State Library, Moscow)*

Natalia Sipovskaya

*Doctor of Art Studies
(State Institute of Art Studies, Moscow)*

Evgeny Steiner

*Doctor of Art Studies
(NRU «Higher School of Economics»,
Moscow; University of London,
United Kingdom)*

Yuri Vedenin

*Doctor of Geographical Sciences
(Russian Research Institute for
Cultural and Natural Heritage, Moscow)*

Margarete Vöhringer

*PhD in Art History
(Center for Literary and Cultural Research,
Germany)*

Vladimir Yegorov

*Doctor of Philosophical Sciences
(Russian Presidential Academy of
National Economy and
Public Administration, Moscow)*

Galina Zvereva

*Doctor of Historical Sciences
(Russian State University for
the Humanities, Moscow)*

1 CONTEXT

- Koval O.A., Krukova E.B.** Place of Literature in the System of Philosophical Hermeneutics..... 4
- Samukhin A.H.** Iconic Images of Virtual Reality in Popular Culture..... 8

2 CULTURAL REALITY

- Surova E.E., Vasilyeva M.A.** Phenomenon of “Handmade”:
a Leisure Project in the Modern Culture..... 14
- Yudina V.I.** Musical Culture of the Russian Provinces in the Context
of a Culturological Discourse..... 22

3 IN THE SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

cultural politics

- Shlykova O.V.** Cultural Dialogue of Russian Regions: Partnership Mechanisms
of the Government, Society and Business 28
- Davidova M.G.** Project Proposal of Mural Painting in the Chapel
of the Stieglitz Saint-Petersburg State Academy of Art and Industry 36

4 HERITAGE

- Yatsenko K.V.** The Image of Horse in the Chinese Folk Prints “Jiama”
of Yunnan Province: its Functions, Iconography, Origin..... 42
- Dogorova N.A.** Anthropological Characteristics of Theatricality in the Context
of Mordovian Dance Plasticity 48
- Maslov K.I.** Sapozhnikovs’ Ecclesiastical Painting from the Points of View
of Archimandrite Photios and the Archeologist G.D. Filimonov..... 52

5 NAMES. PORTRAITS

Loreti A. L. Wittgenstein on the Problem of Escape from Solipsism	58
Astakhov O.Yu. The Ideas of Russian Symbolism of the End of the 19th — Beginning of the 20th Centuries in the Historical-Cultural Typology of P. Sorokin	62
<i>discussion</i>	
Anisimova E.A. Kazimir Malevich: Fractalization as a Way to Suprematism	66

6 CHAIR

Fortunatova V.A., Valeeva E.V. Otherworldliness and Otherscopeness as Metaphors of Social and Cultural Development of a Contemporary	74
Merkulova N.G. Genesis, Definition and Typological Characteristics of the Concept of Cultural Code in a Humanitarian Discourse	80

7 ORBIS LITTERARUM

Sevastyanova S.K. “How Beautiful and Splendid This Angelic Creature Is”: Images of Angels in the First Translation of the Great Mirror (Speculum Maius)	86
Kudryashova A.A. Styleforming Dominants of the Russian Autobiographical Prose of the 19th-20th Centuries: the Motive of the Communion with God	94
Podik I.V. Ethnocultural Features of Tuvinian Readers’ Motivation for Reading	100

8 JOINT OF TIME

Davydov A.A. Genesis of the Classic Greek Theater: the Cultural and Philosophical Interpretations	106
Krivoshey I.M. The Russian Romance. On the Question of Correlation of the Concepts “Nature” and “Dialogue with the Bible”	111
Samarin A.Yu. Printed Lists of Subscribers as a Source of Sociocultural Modeling in Reader’s History (on the Materials of the Last Third of the 18th Century)	115
Authors of the Issue	124
Contents and Summaries (in English)	126
Information for Authors	143
Index of the Materials Published in the Issues 1—6’ 2015 of “Observatory of Culture” Journal	145

Editorial Board

Journal Publishing Department
Russian State Library

Editor in Chief

Ekaterina Nikonorova
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editor in Chief — Executive Secretary

Ekaterina Shibaeva

Scientific Advisers

Olga Astafieva
Doctor of Philosophical Sciences
Oleg Khromov
Doctor of Art Studies
Academician of the Russian Academy of Arts
Olga Shlykova
Doctor of Cultural Sciences

Deputy Head of Journal Publishing Department — Deputy Editor in Chief

Anna Gadzhieva

Editors: *T. Mikhailova, N. Ryzhkova,
O. Soldatkina, M. Starykh*
Indexing *A. Adamenko*
Translation & Transliteration:
D. Rudenok, M. Starykh, A. Zuev
Index of the Materials *D. Rudenok*

Layout design *V. Malofeevsky*
Layout of printed sheets *N. Epifanova*
E-versions *Y. Baranchuk*
Marketing: *N. Alexeeva, A. Kuvshinova*
Advertising & PR *M. Amelina*

*Certificate of the mass information media
registration —*

ПМ № 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

*Founder and Publisher
Russian State Library*

Address

Journal Publishing Department
Russia, 119019, Moscow,
Vozdvizhenka, 3/5
Tel./fax: +7 (495) 695-94-82
E-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru/en/>

*Any reprinting of the published materials
shall be agreed with the Editorial Board;
any use of the published texts is to be
accompanied by the reference to
the “Observatory of Culture” journal.*

*Subscription available via “Pressa Rossii”
Joint Catalogue (index 12141)*

ISSN 2072-3156

CONTEXT

Koval O.A., Krukova E.B. Place of Literature in the System of Philosophical Hermeneutics

Abstract

The authors attempt to build a theoretical model of the understanding of literature from the perspective of philosophical hermeneutics where the language takes a leading role in the process of formation of human culture. From this point of view, the literature receives a specific status of an existential practice in our being-in-the-world. The strategy of perception and interpretation of a literary text, offered by H.-G. Gadamer, strongly contrasts with the traditional way of interpretation practiced by the historical school of hermeneutics, but, for this reason, it seems to be the most adequate to the processes happening in the modern literature.

Key words

philosophical hermeneutics, literature, poetry, language, understanding, reader, author, tradition, Gadamer

References

1. Wittgenstein L. [Logisch-Philosophische Abhandlung] (in Russ.), *Filosofskie raboty* [Philosophical works of L. Wittgenstein], part 1. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 1—73.
2. Gadamer H.-G. *Filosofiya i literatura* [Literature and Philosophy] *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskistvo Publ., 1991, pp. 126—146.
3. Gadamer H.-G. *Filosofiya i poeziya* [Philosophy and Poetry], *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskistvo Publ., 1991, pp. 116—125.
4. Gadamer H.-G. *Estetika i germenevtika* [Aesthetics and Hermeneutics], *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskistvo Publ., 1991, pp. 256—265.
5. Gadamer H.-G. *Istina i metod: osnovy filosofskoi germenev-tiki* [Truth and Method (Wahrheit und Methode)]. Moscow, Progress Publ., 1988, 704 p.
6. Trakl G. *Pesn' otreshennogo. Haidegger M. Yazyk poemy*. St. Petersburg, Letnii Sad Publ., 2014, 460 p.
7. Heidegger M. Po povodu odnogo stikha Merike [Zu einem Vers von Morike], *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [Works and reflections of different years]. Moscow, Gnozis Publ., 1993, pp. 243—257.
8. Heidegger M. *Raz'yasneniya k poezii Gel'derlina* [Erläuterungen zu Hölderlin]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2003, 317 p.
9. Gadamer H.-G. *Gedicht und Gespräch : Essays*. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1990, 184 p.
10. Gadamer H.-G. *Gedicht und Gespräch* (1988), *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 9. Ästhetik und Poetik II :*

Hermeneutik im Vollzug. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, pp. 335—346.

11. Gadamer H.-G. Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit (1971), *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik I : Kunst als Aussage*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1993, pp. 70—79.
12. Heidegger M. *Gesamtausgabe. Bd. 52. Hölderlins Hymne "Andenken"*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1992, 204 p.
13. Heidegger M. *Gesamtausgabe. Bd. 53. Hölderlins Hymne "Der Ister"*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1993, 210 p.
14. Heidegger M. *Gesamtausgabe. Bd. 75. Zu Hölderlin. Griechenlandreisen*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 2000, 380 p.

Samukhin A.H. Iconic Images of Virtual Reality in Popular Culture

Abstract

The article analyzes the history of virtual reality images' emergence and development in popular culture. The images of the virtual reality are considered in the context of the influence exerted upon them by philosophy of technology as well as by the conceptions of technological optimism and technological pessimism. Ideological roots of the virtual reality images can be traced in the field of utopian literature and futurology. Popular books and movies about virtual reality have served as the main source material for this analysis.

Key words

virtuality, virtual reality, computer virtual reality, virtualistics, popular culture, mass culture, Matrix, virtual reality images, cyberpunk, social network

References

1. Berdyaev N.A. *Chelovek i mashina* (problema sociologii i metafiziki tekhniki) [Human and machine (the problem of sociology and metaphysics of technique)], *Put* [The way], 1933, No. 38, pp. 3—37.
2. Wiśniewski J. L. *Odinochestvo v seti* [Loneliness on the net]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2005, 442 p.
3. Gibson W. *Neyromant* [Neuromancer], St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015, 476 p.
4. Gurlenova L.V. *Idei tekhnokraticheskoy utopii K. Ci-olkovskogo v literature 1920—1930-h godov* [The Ideas of technocratic utopia Tsiolkovsky in the literature of 1920-1930], *[International Journal of Experimental Education]*, 2009, No. 3. Available at: http://www.rae.ru/meo/?section=content&op=show_article&article_id=38 (accessed 15.11.2015).
5. Lem S. *Summa tekhnologii* [Summa Technologiae]. Moscow, AST Publ., St. Petersburg, Terra Fantastica, 2004, 668 p.
6. Pelevin V. O. *Shlem uzhasa* [The Helmet of Horror]. Moscow, Eksmo Publ., 2011, 214 p.
7. Samujin A.Kh. *Tri podhoda k traktovke virtual'nosti* [Three approaches to the interpretation of virtuality], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: Voprosy teorii i praktiki* [Historical,

* Транслитерация списков источников и библиографическое оформление выполнены в соответствии рекомендациями эксперта базы данных SCOPUS O.B. Кирилловой (Кириллова O.B. Редакционная подготовка научных журналов по международным стандартам. — М., 2013. — 90 с.)

Transliteration of the Reference Lists is done in accordance with recommendations of the SCOPUS Expert Olga Kirillova.

Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art Issues of Theory and Practice], 2014, No. 3, pp. 141—144. Available at: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/37.html> (accessed: 15.11.2015).

8. Mironov V.V. (ed.) *Sovremennyye filosofskie problemy estestvennykh, tekhnicheskikh i social'no-gumanitarnykh nauk : uchebnyk dlya aspirantov i soiskateley uchenoy stepeni kandidata nauk* [Modern philosophical problems of natural, engineering and social sciences and humanities: a textbook for graduate students and candidates for a degree of candidate of sciences]. Moscow, Gardariki Publ., 2006, 639 p.

9. Zhigalkina S.S. (ed.) *Utopiya i antiutopiya v mirovoy khudozhestvennoy literature* [Utopia and dystopia in the world literature], *Informatsionnyi portal nauchnoy biblioteki im. E.I. Ovsyankina* [Informational portal of the Scientific Library named after E.I. Ovsyankin], 2014. Available at: <http://library.narfu.ru/rus/TRResources/VirtualExhibitions/Pages/utopiy.aspx> (accessed: 15.10.2015).

10. LitRPG. Available at: <http://litrpg.ru/> (accessed: 15.11.2015).

CULTURAL REALITY

Surova E.E., Vasilyeva M.A. Phenomenon of “Handmade”: a Leisure Project in the Modern Culture

Abstract

The article analyzes such a complex phenomenon of the modern culture as “handmade”. The authors not only examine some specific features of the phenomenon, but also use it as an example to show main principles of the modern culture’s functioning and of a person’s self-realization in the sphere of everyday life.

Key words

handmade, leisure project, cluster, recipe, the Self, everyday life, the Thing, culture industry

References

1. Baudrillard J. *Sistema veshchei* [Le système des objets]. Moscow, Rudomino Publ., 1995, 174 p.
2. Arkhipov V. (ed.) *Vynuzhdennye veshchi (105 shtukovin s golosami ikh sozdatelei iz kolleksii Vladimira Arkhipova)*. Moscow, Tipoligon Publ., 2003, 120 p.
3. Surova E.E., Butonova N.V. Dosugovye praktiki v prostranstve povsednevnosti [Leisure Practices in the Context of Everyday Experience]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6* [Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 6], 2014, No. 2, pp. 53—60.
4. Surova E.E., Vasilieva M.A. “Identifikatsionnye kompozitsii” sovremennoi sotsiokul’turnoi real’nosti [“Identification Compositions” of the Contemporary Socio-Cultural Reality]. *Kul’tura kul’tury* [Culture of Culture], 2014, vol. 4. Available at: <http://cult-cult.ru/identification-compositions-of-the-contemporary-socio-cultural-reality/> (accessed 21.03.2015).
5. Heidegger M. *Vremya i bytie* [Sein und Zeit]. Moscow, Respublika Publ., 1993, 452 p.
6. Horkheimer M., Adorno T. *Dialektika Prosveshcheniya* [Dialektik der Aufklärung]. Moscow, St. Petersburg, Medium Publ., Yuventa Publ., 1997, 312 p.

Yudina V.I. Musical Culture of the Russian Provinces in the Context of a Culturological Discourse

Abstract

The article offers a way of solution of such a culturological problem as the Russian provinces’ musical culture systematization. Several research areas are marked out: a practical area — the Russian provinces’ musical life, a textological one — musical heritage of the Russian provinces, a symbolical area — the provinces’ musical mythopoetics, and a problem of the provinces’ semantization in the minds of Russian composers.

Key words

musical culture, cultural discourse, the Russian provinces, sound landscape, musical mythopoetics of provinces, semantization, supertext

References

1. Abasheev V.V. *Perm’ kak tekst. Perm’ v russkoi kul’ture i literature XX veka*. Perm, Perm State University Publ., 2000, p. 7.
2. Andreeva E.D. *Zvukovoi landshaft kak real’nyi ob’ekt i issledovatel’skaya problema. Ekologiya kul’tury*. Moscow, Likhatchev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage Publ., 2000, pp. 76—85.
3. Vardanyan O.A. Rossiiskaya okraina, provintsializm i serebryanyi vek. *Materialy vserossiiskoi nauchnoi konferentsii “Dukhovnaya zhizn’ provintsii. Obrazy. Simvoly. Kartina mira”*. Ulyanovsk, Ulyanovsk state technical university Publ., 2003, p. 56.
4. Glebov I. Istoriya muzykal’no-istoricheskogo protsessa kak osnova muzykal’no-istoricheskogo znaniya. *Zadachi i metody izucheniya iskusstv*. Petrograd, Rossiiskii institut istorii iskusstv, 1924, p. 79.
5. Korabel’nikova L.Z., Levashev E.M. (eds.) *Istoriya russkoi muzyki*, in 10 vol. Moscow, 2004, vol. 10B (1890—1917), 1072 p.
6. Kozlovskaya I.P. *Muzykal’naya zhizn’ Ural’skoi provintsii kontsa XIX — nachala XX vekov (na primere Permskogo kraja)*, Cand. Diss. Novosibirsk, 2008, 248 p.
7. Kurlenya K.M. *Mifologemy bunta v muzykal’noi kul’ture Novosibirska 70-kh — nachala 90-kh godov XX stoletiya*. Novosibirsk, 2005, 420 p.
8. Lasunskii O.G. *Literaturno-obshchestvennoe dvizhenie v russkoi provintsii (Voronezhskii krai v “epokhu Chernyshevskogo”)*. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1985, p. 24.
9. Lineva E.E. *Opyt zapisi fonografom ukrainskikh narodnykh pesen*. Kiev, Muzychna Ukrayina Publ., 1991, p. 25.
10. Nashchokina M.V. *Russkaya usad’ba serebryanogo veka*. Moscow, Ulei Publ., 2007, pp. 118—119.
11. Otstavnova I.V. *Prostranstvo rossiiskoi provintsii: “Zhiznesmysly”*, Cand. Diss. Abstr. Saransk, Ogarev Mordovia State University Publ., 2006, 12 p.
12. Toporov V.N. Aptekarskii ostrov kak gorodskoe urochishche (obshchii vzglyad), *Noosfera i khudozhestvennoe tvorchestvo*. Moscow, Nauka Publ., 1991, p. 201.
13. Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, in 13 vol. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1967, vol. 12, book 2, p. 186.
14. Shchurov V.M. *Stilisticheskie osnovy russkoi narodnoi muzyki*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 1998, p. 85.
15. Ertner E.N. *Fenomenologiya provintsii v russkoi proze kontsa XIX — nachala XX veka*. Tyumen, University of Tyumen Publ., 2005, 448 p.

16. Yudina V.I. *Muzykal'naya provintsiologiya. Teoriya. Istoriya. Praktika*. Orel, 2011, 242 p.

IN THE SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

cultural politics

Shlykova O.V. Cultural Dialogue of Russian Regions: Partnership Mechanisms of the Government, Society and Business

Abstract

The article considers some topical issues of interaction between the civil society, government and business on implementation of the Bases and Strategy of state cultural policy. Author pays special attention to the analysis of experts and specialists' speeches at the Second Cultural Forum of Russian Regions, that took place in Moscow and Yakutsk on September 25, 2015 with the participation of the Council of Civic Chambers of Subjects of the Russian Federation, the Ministry for Development of the Far East of the Russian Federation, the Ministry of Culture of the Russian Federation, the Federal Agency on Affairs of Nationalities, the Government, the Civic Chamber of the Republic of Sakha (Yakutia), leading cultural experts, leaders of education, youth, national, information policy, specialists in social entrepreneurship, representatives of higher education institutions, etc.

Key words

uniform state cultural policy, mechanisms of cross- and intercultural interaction, social entrepreneurship, partnership formula of the triad: power-business-civil society

References

1. Astafieva O.N. Kul'turnaya politika regionov: grazhdanskaya solidarnost' v fokuse obshchestvennogo vnimaniya [Cultural Policy of the Regions: Citizenship Solidarity in the Focus of Public Attention], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2015, No.5, pp. 31—36.
2. Borisov E.A. Slovo glavy Respubliki Sakha (Yakutiya), *Kul'tura i iskusstvo Arktiki* [Culture and Art of the Arctic], 2015, No. 1, p. 1.
3. V Yakutske otkrylsya II Kul'turnyi forum regionov Rossii, *Yakutskoe-Sakha Informatsionnoe Agentstvo (YaSIA)*, 25.09.2015. Available at: http://ysia.ru/news/46899/v_yakutske_otkrylsya_ii_kul_turnij_forum_regionov_rossii_foto.html (accessed 02.11.2015).
4. V Yakutske proshel II Kul'turnyi forum regionov Rossii, *Ministerstvo Rossiiskoi Federatsii po razvitiyu Dal'nego Vostoka: ofitsial'nyi sait. Novosti* [Ministry for the Development of the Russian Far East Official Site, News], 28.09.2015. Available at: http://minvostokrazvitiya.ru/press-center/news_minvostok/?ELEMENT_ID=3657 (accessed 02.11.2015).
5. Astafieva O.N., Koroteeva O.V. (eds.) *Grazhdanskaya solidarnost' v realizatsii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki: vzaimodeistvie vlasti, obshchestva i biznesa: Sbornik materialov Kul'turnogo foruma regionov Rossii (Yakutsk — Moskva, 25 sentyabrya 2015 goda)* [Civil Solidarity in the Implementation of the State Cultural Policy <...> Proc. of the Cultural Forum of Russia Regions, Moscow-Yakutsk, Sept. 25, 2015]. Moscow, IP Lyadov K.V. Publ., 2015, 576 p.
6. Ignat'eva S.S., Shlykova O.V. Kul'turnyi resurs Respubliki Sakha kak strategiya dlya ustoychivogo razvitiya strany, *Grazhdanskaya solidarnost' v realizatsii gosudarstvennoi*

kul'turnoi politiki: vzaimodeistvie vlasti, obshchestva i biznesa: Sbornik materialov Kul'turnogo foruma regionov Rossii (Yakutsk — Moskva, 25 sentyabrya 2015 goda) [Civil Solidarity in the Implementation of the State Cultural Policy <...> Proc. of the Cultural Forum Russia Regions, Moscow-Yakutsk, Sept. 25, 2015]. Moscow, IP Lyadov K.V. Publ., 2015, pp. 112—118.

7. Itogi Kul'turnogo foruma regionov Rossii: krugly stol "Rol' semeinykh traditsii v realizatsii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki", *Respublika Sakha (Yakutiya): ofitsial'nyi informatsionnyi portal* [Official informational portal of the Sakha (Yakutiya) Republic, News], 26.09.2015. Available at: <http://www.sakha.gov.ru/node/272123> (accessed 02.11.2015).

8. Kul'turnyi forum v tsifrakh i rezul'tatakh, *Respublika Sakha (Yakutiya): ofitsial'nyi informatsionnyi portal* [Official informational portal of the Sakha (Yakutiya) Republic, News], 28.09.2015. Available at: <http://www.sakha.gov.ru/node/280155> (accessed 02.11.2015).

9. "Nel'zya zagonyat' kul'turu v beschislennye otchetnosti". V Yakutske startoval Kul'turnyi forum regionov Rossii, *Respublika Sakha (Yakutiya): ofitsial'nyi informatsionnyi portal* [Official informational portal of the Sakha (Yakutiya) Republic, News], 25.09.2015. Available at: <http://www.sakha.gov.ru/node/268948> (accessed 02.11.2015).

10. Pervyi blin ne komom: V Yakutske zavershilsya Kul'turnyi forum regionov Rossii, *Monavista: Agentstvo konfliktnykh situatsii* [Monavista. Conflict Situations Agency], 25.09.2015. Available at: <http://yakutsk.monavista.ru/news/904653/> (accessed 02.11.2015).

11. Post-reliz Kul'turnogo foruma regionov Rossii, *Kul'turnyi forum regionov Rossii 2015* [Cultural Forum of Russia Regions 2015]. Available at: <http://xn--j1acdhhkfeg2f.xn--p1ai/index.php/dlya-smi/70-post-reliz-kulturnogo-foruma-regionov-rossii> (accessed 02.11.2015).

12. Utverzhdeny Osnovy gosudarstvennoi kul'turnoi politiki [Basics of State Cultural Policy approved], *Ofitsial'nyi sait Prezidenta Rossii. Novosti* [President's of Russia official website. News], 24.12.2014. Available at: <http://kremlin.ru/events/president/news/47325> (accessed 02.11.2015).

13. Shlykova O.V. O samobytnosti, edinenii, smyslakh [About the distinctiveness, commonality, meanings], *Gosudarstvennaya sluzhba* [Public Administration], 2015, No. 5, pp. 94—95.

Davidova M.G. Project Proposal of Mural Painting in the Chapel of the Stieglitz Saint-Petersburg State Academy of Art and Industry

Abstract

This article is dedicated to common problems connected with a modern decorative program of Christian mural painting for a chapel or other compact liturgical architectural space. The article considers some neoclassical models, unrelated to the canonical language of an icon, and offers several practical recommendations for artists involved in the monumental church painting.

Key words

chapel of the Stieglitz Saint-Petersburg State Academy of Art and Industry, mural painting program, scheme of murals, early Christian art, modern neoclassicism

References

1. Ainalov D.V., Redin E.K. *Drevnie pamiatniki iskusstva Kiev* [Masterpieces of ancient Kiev]. Kharkov, Tip. "Pechatnoie delo" kn. K. N. Gagarina Publ., 1899, 62 p.
2. Georgievskiy V.T. *Freski Ferapontova monastyrja* [Frescoes of Ferapontovo monastery]. Saint-Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vilborg Publ., 1911, 122 p.
3. Teterin A.N. (ed.) *Erminia, ili nastavlenie v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoe ieromonakhom i zhivopiszem Dionisiem Furnoagrafiotom. 1701-1755. Porfiria, episcopa Chigirinskogo* [Erminia by Dionisiy Furnoagrafiot]. Moscow, Art-press, 2002, 411 p.
4. Kondakov N. P. *Pamiatniki hristianskogo iskusstva na Afone*. [Masterpieces of Christian art of Mount Athos]. Saint-Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1902, 312 p.
5. Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*. London, 1947, 97 p.
6. Demus O. *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300*. Wien, 1935, 107 p.
7. Demus O., Hirmer M. *Romanische Wandmalerei*. München, 1968, 238 p.
8. Demus O. *The Mosaics of Norman Sicily*. London, 1950, 478 p.
9. Diez E., Demus O. *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*. Cambridge, 1931, 117 p.
10. Taft R. Church & Liturgy in Byzantium: the Formation of the Byzantine Synthesis, *Vizantinorossika*. St. Petersburg, 1995, vol. 1, pp. 13—29.
11. Wilpert J. *Die Malereien der Katakomben Roms (Tafeln)*. Freiburg im Breisgau, 1903, 267 tabl.

HERITAGE

Yatsenko K.V. The Image of Horse in the Chinese Folk Prints "Jiama" of Yunnan Province: its Functions, Iconography, Origin

Abstract

The article deals with the figure of flying horse appearing in the jiamas, Chinese folk prints of Yunnan province. The author examines the ceremonial function of these prints and the significance of the magic horse for the culture of the people of Bai. The article offers a hypothesis of origin of the Pegasus image in the folk prints of Yunnan.

Key words

jiaima, zhima, Chinese folk prints, religious prints, people of Bai, shamanism, deity, religion, image of horse, image of Pegasus

References

1. Titarenko M.L. (ed.) *Dukhovnaya kul'tura Kitaya*, in 5 vol. Moscow, Vostochnaya literatura, 2007, vol. 2, 869 p.
2. Shī Nàifān, *Rechnye zavodi* [Shuǐ hǔ zhuàn], in 2 vol. Moscow, Enneagon Press, 2008, vol. 2, 688 p.
3. Ding Da Xian, *Gulao shenmi de baizujiaima*. Kunming, 2013, 542 p.
4. Dong Jian Zhong, *Baizu benzhu chongbai*. Chengdu, 2007, 191 p.
5. Gao Jin Long, *Yunnan zhima*. Harbin, 1999, 78 p.
6. Huang Ya Feng, *Hanhuaxiangshi huaxiangzhuan yishijianjiu*. Beijing, 2001, 339 p.
7. Lü Da Ji, *Zhongguo ge minzu yuanshizongjiao ziliao jicheng: yizujuan, baizujuan, jinuo zujuan*. Beijing, 1996, 984 p.
8. Tao Si Yan, *Jiangsu zhima*. Nanjing, 2011, 122 p.

9. Tao Si Yan, *Zhongguo zhima*. Taipei, 1996, p. 216.
10. Wang Hong Zhen, *Hanhuaxiangshi*. Beijing, 2011, p. 369.
11. Wang Juan, *Handaihuaxiangshi de shenmeiyanjiu-yishan-bei, jinxibeidiqu wei zhongxin*. PhD. Diss. Xian, Xibei University Publ., 2001, 231 p.
12. Yang Song Hai, *Yunnanzhima de yuanliu ji qiminsu yuyi*. Wenhua yichan, 2009, No. 4, pp. 106—112.
13. Yang Yu Sheng, *Yunnan jiaima*. Kunming, 2002, 264 p.
14. *Zhongguo mubannianhua jicheng*. Yunnan jiamajuan. Beijing, 2007, 439 p.

Dogorova N.A. Anthropological Characteristics of Theatricality in the Context of Mordovian Dance Plasticity

Abstract

The article gives a comparative analysis of historical and ethnographic materials of the late 19th – early 20th century to define the anthropological characteristics of theatricality in the context of Mordovian dance plasticity. For the first time ever, the basis is provided to the artistic and esthetic levels of existence of the syncretic behavioural activities of ancient composition of the "bezaktersky" theater of the "folklore period".

Key words

anthropology, ethnography, Mordovian, plasticity, dance, image, nonverbal communication, folklore, theatricality

References

1. Benevolenskii G. Mordovskie verovaniya, *Mordovskie molany*, 1868, pp. 529—530.
2. Boyarkin N.I. *Fenomen traditsionnogo instrumental'nogo mnogogolosiya (na materiale mordovskoi muzyki)*. Dokt. Diss. Saransk, 1995, 275 p.
3. Burnaev A.G. *Kul'tura etnosa, voploshchennaya v tantse*, Saransk, 2002, 52 p.
4. Voronina N.I., Dogorova N.A. *Tantseval'naya plastika mordvy kak fenomen portretnoi vizualizatsii etnograficheskogo teksta (XIX–XX vv.)*. Available at: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_250_254.pdf (accessed 25.12.2014).
5. Evseev M.E. Bratchiny i drugie religioznye obryady, *Izbrannye trudy* [Selected Works in 5 vol.]. Saransk, 1966, vol. 5, 552 p.
6. Mainov V.N. Predvaritel'nyi ocherk imeyushchikhsya v literature svedenii o mordve, *Izvestiya Russkogo geograficheskogo obshchestva*. St. Petersburg, 1887, vol. 13, No. 2, pp. 90—113.
7. Markelov M.T. Saratovskaya mordva, *Saratovskii etnograficheskii sbornik*, vol. 1, Saratov, 1922, pp. 54—233.
8. Prozin N.V. Kartiny mordovskogo byta. Putevye zametki redaktora, *Penzenskie gubernskie vedomosti*. Penza, 1865, No. 39 40, pp. 242—244.
9. Rusanov I. Mordovskii molyan : rukovodstvo dlya sel'skikh pastyrej, *Penzenskie eparkhial'nye vedomosti*. Penza, 1868, No. 1, pp. 20—26.
10. *Rukopisnyi fond Mordovskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury, istorii i ekonomiki pri Sovete Ministrov MASSR*, papka 40, zapis' 43.
11. *Rukopisnyi fond Mordovskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury, istorii i ekonomiki pri Sovete Ministrov MASSR*, papka 40, zapis' 77.
12. Rykov P.S. *Ocherki po istorii mordvy: po arkheologicheskim materialam*. Moscow, 1933, 112 p.

13. Samorodov K.T. *Mordovskaya obryadovaya poeziya*. Saransk, 1980, 168 p.

Maslov K.I. Sapozhnikovs' Ecclesiastical Painting from the Points of View of Archimandrite Photios and the Archeologist G.D. Filimonov

Abstract

The article is devoted to the points of view of archimandrite Photios and the scientist-archeologist G.D. Filimonov on the creative work of Sapozhnikov brothers, Moscow guild icon-painters of the early 19th century. While Photios would see in the mural and iconic works by the Sapozhnikovs the evidence of firmness of the ancient icon-painting school, Filimonov conversely perceived them as a proof of development opportunities for the authentic Russian folk art. The reason for such a sharp difference between their opinions was a distorted understanding of the ecclesiastical painting's nature in the Modern Age as well as of the origin of its stylistic and iconographic dissimilarity.

Key words

Sapozhnikov icon-painters, archimandrite Photios, archeologist Filimonov, Palekh, folk icon-painting, Greek writing, non-canonical icon painting

References

1. Avtobiografiya Yur'evskogo arkhimandrita Fotiya, *Russkaya starina*, 1895, No. 3, pp. 177—184, No. 7, pp. 167—184.
2. Bakushinskii A.V. *Iskusstvo Palekha*. Moscow, Leningrad, 1934, 266 p.
3. *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlya. Ikonostas pridela Aleksandra Nevskogo*, vol. IV, *Al'bom fotofiksatsii ikonostasa (foto do restavratsii)*. Moscow, 1984, 35 p.
4. Buseva-Davydova I.L. *Osnovnye problemy izucheniya pozdnei russkoi ikonopisi. Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya*. Moscow, 2001, pp. 17—30.
5. Buslaev F.I. Obshchie ponyatiya o russkoi ikonopisi, *Sbornik na 1866 god, izdannyi Obshchestvom drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom publichnom muzee*. Moscow, 1866, pp. 1—106.
6. Gordin Ya.A. *Mistiki i okhraniteli. Delo o masonskom zagovore*. St. Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo fonda, 1999, 287 p.
7. Dmitriev N. *Vozobnovlenie Moskovskogo Blagoveshchenskogo sobora*. Moscow, 1864, 22 p.
8. Izvekov N.D. *Moskovskii pridvornyi Blagoveshchenskii sobor*. Moscow, 1911, 120 p.
9. Iz zapisok Yur'evskogo arkhimandrita Fotiya, *Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh*, 1868, book 1, pp. 262—273.
10. Karnovich E. Arkhimandrit Fotii, nastoyatel' Novgorodskogo Yur'eva monastyrya, *Russkaya starina*, 1875, No. 7, pp. 301—332, No. 8, pp. 459—489.
11. Kachalova I.Ya. *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlya*. Moscow, 1990, 384 p.
12. Kedrinskii M. *Restavratsiya i osvyashchenie Georgievskogo sobora Yur'evo-Novgorodskogo monastyrya*. Novgorod, 1902, 23 p.
13. Kol'tsova T.M. *Severnye ikonopistsy. Opyt bibliograficheskogo slovary*. Arkhangelsk, 1998, 191 p.
14. Krasilin M.M. *Russkaya ikona XVIII — nachala XX vekov, Istoriya ikonopisi. Istoki. Traditsiya. Sovremennost'. VI—XX veka*. Moscow, ART-BMB Publ., 2002, pp. 209—230.
15. Makarii. *Opisanie Novgorodskogo obshchezhitel'nogo pervoklassnogo Yur'eva monastyrya*. Moscow, 1858, 115 p.
16. Maslov K.I. K istorii obnovleniya Yur'evo-Novgorodskogo monastyrya arkhimandritom Fotiem, *Material'naya baza sfery kul'tury. Chteniya pamyati L.A. Lelekova — 1998*, issue 4. Moscow, 1998, pp. 74—90.
17. Maslov K.I. K istorii pozhara Yur'evo-Novgorodskogo monastyrya 1823 g. *Material'naya baza sfery kul'tury. K 30-letiyu Otdela monumental'noi zhivopisi Gosudarstvennogo nauchno-issledovatel'skogo instituta restavratsii*, issue 3. Moscow, 2001, pp. 101—105.
18. Maslov K.I. O proektakh ispravleniya ikonopisi 1830-kh godov, *Iskusstvo khristianskogo mira*, issue 5. Moscow, 2001, pp. 292—296.
19. Maslov K.I. Stenopis' Granovitoi palaty Moskovskogo Kremlya: vozvrashchenie k narodnosti [The Murals of the Hall of the Facets in Moscow Kremlin: Returning to Folk Spirit], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, No. 6, pp. 54—59.
20. Mnenie Yur'evskogo Ottsa Arkhimandrita Fotiya o pisanii i prodazhe Ikon i nadzore za ikonopistsami, po sile Ukaza Svyateishhego Sinoda ot 27 fevralya 1830 goda, *Sbornik na 1866 god, izdannyi Obshchestvom drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom Publichnom muzee*. Moscow, 1866, part 2 (Smes'), pp. 132—138.
21. Murav'ev A.N. *Novgorodskii Yur'ev monastyr'*. Novgorod, 1908, 42 p.
22. Popov K. Yur'evskii arkhimandrit Fotii i ego tserkovno-obshchestvennaya deyatel'nost', *Trudy Kievskoi dukhovnoi akademii*, 1875, No. 2, pp. 373—384, No. 6, pp. 696—817.
23. Solntsev F.G. Moya zhizn' i khudozhestvenno-arkheologicheskie trudy, *Russkaya starina*, 1876, No. 5, pp. 147—160.
24. Uspenskii A.I. *Tsarskie ikonopistsy i zhivopistsy XVII veka* in 4 vol. Moscow, 1913, vol. 1, 322 p.
25. Filimonov G. Palekh, *Den'* [Day], 1863, No. 34, pp. 4—8, No. 35, pp. 9—11.
26. Filimonov G. *Palekh*. Moscow, 1863, 42 p.
27. Filimonov G.D. Arkheologicheskii klad u Sukharevoi bashni, *Vestnik Obshchestva drevnerusskogo iskusstva*, 1874, No. 4—5, pp. 29—32.
28. Filimonov G.D. Otkrytie freskov v verkhnikh pridelakh Moskovskogo Blagoveshchenskogo sobora, *Sovremennaya letopis'*, 1863, No. 26, pp. 5—8.
29. Filimonov G.D. Simon Ushakov i sovremennaya emu epokha russkoi ikonopisi, *Sbornik na 1873 god, izdannyi Obshchestvom drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom publichnom muzee*, Moscow, 1873, pp. 1—104.
30. Filimonov G.D. Sobranie ikonopisnykh risunkov brat'ev P. i M. Sapozhnikovykh, *Vestnik Obshchestva drevnerusskogo iskusstva*, 1875, No. 6—10, vol. 4 (Smes'), pp. 41—45.
31. Florovskii G. *Puti russkogo bogosloviya*. Vilnius, 1991, 601 p.
32. Shemyakin A.I., Rutman A.M. (ed.) *Slovar' masterov khudozhestvennykh remesel Yaroslavlya XVIII—XIX vekov*. Yaroslavl', 2012, 610 p.
33. Yur'ev Novgorodskii monastyr', *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian State Archives of Ancient Documents], f. 1208, op. 1, ch. IV, ed. khr. 66, No. 8124.

NAMES. PORTRAITS

Loreti A. L. Wittgenstein on the Problem of Escape from Solipsism

Abstract

The article considers the concept of solipsism as a vital and philosophical impasse and analyzes Wittgenstein's approach to this question in those paragraphs of the Philosophical Investigations that refer to "the private language argument". The author shows that Wittgenstein's solution to this problem leads to rejection of any philosophical and psychological theses (of behaviorism, primarily), which could be compared to Gorgias' negative ontology.

Key words

Wittgenstein, Philosophical Investigations, individuality, solipsism, sensation, language

References

1. Wittgenstein L. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2005, 440 p.
2. Wittgenstein L. *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical Investigations], *Filosofskie raboty* [Philosophical Works]. Moscow, Gnozis, 1994, part 1, 612 p.
3. Dekart R. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gospolitizdat, 1950, 712 p.
4. Kondratov S. *Mir Dante* [World of Dante] in 3 vol. Moscow, TERRA-Knizhnyi klub Publ., 2002, vol. 3, 518 p.
5. Putnam H. *Razum, istina i istoriya* [Reason, Truth and History]. Moscow, Praxis Publ., 2002, 296 p.
6. Block N. *Inverted Earth, Philosophical Perspectives*. Atascadero, CA, USA, 1990, vol. 4 (Action Theory and Philosophy of Mind), pp. 53—79.
7. Dennett D. *Quining Qualia, Consciousness in Modern Science*, eds. A. Marcel, E. Bisiach. Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 42—77.
8. Wittgenstein L. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie Suhrkamp*. Frankfurt am Main, 1982, p. 24.
9. Wittgenstein L. *Philosophische Bemerkungen*. Oxford, Basil Blackwell, 1964, 40 p.

Astakhov O.Yu. The Ideas of Russian Symbolism of the End of the 19th — Beginning of the 20th Centuries in the Historical-Cultural Typology of P. Sorokin

Abstract

The article considers the ideas of the first wave of Russian symbolism in 1890s—1900s in the context of P. Sorokin's historical-cultural typology. The analysis of the first symbolism manifests by D.S. Merezhkovsky, V.Y. Bryusov, K.D. Balmont witnesses to the growing crisis tendencies in art and culture between the two centuries; this fact is considered by P. Sorokin as a consequence of the major changes within the framework of transformation of the sensitive historical-cultural type. The author shows the tendency of the Russian symbolism, as a form of modernist style, to overcome the crisis situation through actualization of the values of idealistic culture with its typical synthesis of sensitivity and supersensitivity.

Key words

historical-cultural type, ideational culture, sensitive culture, idealistic culture, Russian symbolism, cultural crisis

References

1. Astakhov O.Yu. *Tvorcheskaya deyatel'nost' v gnoseologii simvolizma Andrey Belogo (po materialam stat'i "Emblematika smysla. Predposylki k teorii simvolizma")* [Creativity in Epistemology of Symbolism of Andrei Belyi (on the article "Sense Emblematics. Backgrounds for Symbolism Theory")], *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2015, No. 1 (41), pp. 55—61.
2. Balmont K.D. *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i*. [Selected Works <...>] Moscow, Pravda Publ., 1991, 608 p.
3. Balmont K.D. *Elementarnye slova o simvolicheskoi poezii, Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do "Oktyabrya"*. Moscow, Agraf Publ., 2001, pp. 52—61.
4. Belchevichen S.P. *Ugroza degumanizatsii kul'tury i religiya v filosofii D.S. Merezhkovskogo* [Threat of Culture Dehumanization and Religion in D. Merezhkovsky's Philosophy], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2012, No. 3, pp. 120—124.
5. Bryusov V.Ya. *Sochineniya* [The Works], in 2 vol. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1987, vol. 2, 575 p.
6. Bryusov V.Ya. *Sredi stikhov: 1894—1924: Manifesty, stat'i, retsenzii*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, 720 p.
7. Merezhkovskii D.S. *Vechnye sputniki. Portrety iz vseмирnoi literatury*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007, 907 p.
8. Mints Z.G. *O nekotorykh "neomifologicheskikh" tekstakh v tvorchestve russkikh simvolistov, Blok i russkii simvolizm: Izbrannye Trudy* [Blok and Russian symbolism: Selected Works] in 3 books. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2004, book 3 (Poetika russkogo simvolizma), pp. 59—96.
9. Orlova E.A. *Modern kak kul'turnyi stil'* [Modern as a Cultural Style], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2013, No. 4, pp. 4—23.
10. Ortega y Gasset J. *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. Moscow, Ves' mir Publ., 1997, 704 p.
11. Sorokin P. *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo* [Human. Civilization. Society]. Moscow, Politizdat, 1992, 543 p.

discussion

Anisimova E.A. Kazimir Malevich: Fractalization as a Way to Suprematism

Abstract

The artistic methods of K. Malevich are discussed in the article in the light of the theory of fractals. It is claimed that the main creative ideas of the artist can be described using the notions of visual, semiotic and dynamical fractals. The author demonstrates that the fractal analysis allows us to designate the artistic works of K. Malevich as visual, semiotic and dynamical fractals, and the image fractalization provides us with some specific perception effects. The article investigates the fractality of the "Black Square" and the multidimensional fractality of architectons.

Key words

K. Malevich, visual fractals, semiotic fractals, dynamical fractals, "Black Square", architectons

References

1. Anisimova E.A. *Goroda kak simvolicheskie fraktaly, Gorod i zdorov'e: aspekty vzaimodeistviya*. Saratov, Saratovskii istochnik Publ., 2012, pp. 39—42.

2. Anisimova E.A. Printsip sovmeshcheniya vizual'nogo, semioticheskogo i vremennogo fraktalov v "Analiticheskom iskusstve" P. Filonova [Alignment of Visual, Semiotic and Temporal Fractals in "Analytical Art" by Pavel Filonov], *Iskusstvoznanie* [Art Studies Magazine], 2014, No. 3—4, pp. 307—319.
3. Anisimova E.A. *Sotsial'nye SMI: fraktal'naya struktura, fraktal'naya dinamika, fraktal'nye strategii* [Social Mass Media: the fractal structure, fractal dynamics, fractal strategy]. Moscow, Buki-Vedi Publ., 2013, 100 p.
4. Anisimova E.A. Tekst kak semioticheskii i lingvisticheskii fraktal, *Postmodernizm i postneklassika: sotsiokul'turnye osnovaniya* [Postmodernism and postneklassika: socio-cultural foundation]. Saratov, Saratovskii istochnik Publ., 2013, pp. 75—80.
5. Anisimova E.A. Fraktal'nost' kak strategiya postneklassicheskikh issledovaniy protsessov razvitiya sotsiuma i kul'tury, *Chelovek v usloviyakh modernizatsii sovremennogo obshchestva* [The human in the conditions of the society modernization]. Saratov, KUBiK Publ., 2013, pp. 84—87.
6. Anishchenko V.S. *Slozhnye kolebaniya v prostykh sistemakh: mekhanizmy vozniknoveniya, struktura i svoystva dinamicheskogo khaosa v radiofizicheskikh sistemakh*. Moscow, Nauka Publ., 1990, 312 p.
7. Afanas'eva V.V. *Determinirovannyi khaos: fenomenologicheskoe-ontologicheskii analiz*. Saratov, Nauchnaya kniga Publ., 2002, 213 p.
8. Afanas'eva V.V., Kochelaevskaya K.V., Lazerson A.G. *Prostranstvo: noveishaya ontologiya*. Saratov, Izdat. tsentr "Nauka", 2013, 223 p.
9. Brazhe R.A. *Sinergetika i tvorchestvo* [Synergetics and creativity] : tutorial. Ul'yanovs, UIGTU Publ., 2002, 204 p.
10. Buksha K. *Malevich. Zhizn' zamechatel'nykh lyudei* [Malevich. Life of Remarkable People]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2013, 368 p.
11. Voloshinov M.A. *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and Arts]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2000, 399 p.
12. Yevin I.A., Koblyakov A.A., Savricov D.V., Shuvalov N.D. *Kognitivnye seti* [Cognitive Networks], *Komp'yuternye issledovaniya i modelirovaniye* [Computer Research and Modeling], 2011, vol. 3, No. 3, pp. 231—239.
13. *Literaturnye manifesty ot simvolizma do nashikh dnei*. Moscow, XXI vek — Soglasie Publ., 2000, 608 p.
14. Malevich K. *Ot Sezanna do Suprematizma: kriticheskii ocherk*. No place, Izd. otd. izobrazit. iskusstv Narkomprosa Publ., [1920], 16 p.
15. Malevich K. *Chernyi kvadrat* [Black Square], St. Petersburg, Azbuka Publ., 2012, 288 p.
16. Mandelbrot B., Khadson R.L. *(Ne)poslushnye rynki: fraktal'naya revolyutsiya v finansakh* [The (mis)behavior of markets <...>]. Moscow, Vil'yams Publ., 2006, 400 p.
17. Mandelbrot B. *Fraktaly i khaos. Mnozhestvo Mandel'brot'a i drugie chudesa* [Fractals and chaos: the Mandelbrot set and beyond]. Moscow, Izhevsk, Regul'yarnaya i khaoticheskaya dinamika Publ., 2009, 392 p.
18. Mandelbrot B. *Fraktaly, sluchai i finansy* [Fractales, hasard et finance]. Moscow, Izhevsk, Regul'yarnaya i khaoticheskaya dinamika Publ., 2004, 256 p.
19. Mandelbrot B. *Fraktal'naya geometriya prirody* [The Fractal Geometry of Nature]. Moscow, Institut komp'yuternykh issledovaniy Publ., 2002, 656 p.

20. Nikolaeva E.V. Issledovaniya fraktalov v izobrazitel'nom iskusstve, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2012, No. 1(2). Available at: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/istoriya-i-sovremenost/512.html> (accessed: 22.11.2015).
21. Tarasenko V.V. *Fraktal'naya semiotika: "Slepye pyatna", peripetii i uznvaniya*. Moscow, Librokom Publ., 2009, 232 p.
22. Feder E. *Fraktaly* [Fractals]. Moscow, Mir Publ., 1991, 254 p.
23. Florenskii P. *Mnimosti v geometrii*. Moscow, Lazur' Publ., 1991, 96 p.
24. *Fraktaly v fizike: Trudy 6-go mezhdunarodnogo simpoziuma po fraktalam v fizike* [Proc. of 6th Int. Symp. "Fractals in Physics"]. Moscow, Mir Publ., 1988, 672 p.
25. Shabetnik V.D. *Fraktal'naya fizika: Nauka o mirozdanii*. Moscow, Tibr Publ., 2000, 416 p.
26. Goryacheva T (ed.) *El' Lisitskii i ego teoreticheskoe nasledie: sbornik teoreticheskoi prozy L. Lisitskogo*. Moscow, Gos. Tret'yakov. Galereya Publ., 1991, 213 p.
27. Mandelbrot B.B. *Fractals: Form, Chance and Dimension*, San Francisco, 1977, 352 p.

CHAIR

Fortunatova V.A., Valeeva E.V. Otherworldliness and Other-scopeness as Metaphors of Social and Cultural Development of a Contemporary

Abstract

A borderline state of the culture is reflected today in human social practices, revealing some new meanings. They are connected not only with the external reality but also with the spiritual state of society; they go into a special sphere of otherness in relation to the previous stages of human development. The transition beyond the bounds of actual existence into the space of consciousness objects creates a new type of otherworldly (average) man. The otherworldliness is, first of all, a classical characteristic, often forgotten and unclaimed by the young generation of Russians. When we say classics, we mean not only the art but also the manners, perceptions and, especially, ethics. The otherscopeness is a goal of the innovational development; it is reflected in the new ideal transmitted and created by the modern education, whose specifics the article is devoted to.

Key words

cultural dialectics, otherworldliness, otherscopeness, measure, harmony, inner and outer world, metaphor

Referenses

1. Aristotle, *O dushe* [De Anima (On the Soul)], *Aristotle, Sochineniya* [Works of Aristotle], in 4 vol. Moscow, Mysl' Publ., 1976, vol. 1, p. 369—447 (in Russ.).
2. Baudrillard J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [L'échange symbolique et la mort]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, 387 p.
3. Hegel G.W.F. *Iz filosofskoi propedeutiki* [Aus Philosophische Propedeutik], *G.W.F. Hegel, Estetika* [Lectures on Aesthetics], in 4 vol. Moscow, Iskusstvo, 1973, vol. 4, pp. 7—209.
4. Deleuze G. *Taina Ariadny* [Misteria of Ariadna], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1993, No. 4, pp. 48—53.

5. Kalashnikov M., Rusov R. *Sverkhchelovek govorit po-russki*. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2006, 640 p.
6. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophie der symbolischen formen], in 3 vol. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2002, vol. 1 (Yazyk [Die Sprache]), 272 p.
7. Marcuse H. *Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyi chelovek : Issledovanie ideologii razvitogo industrial'nogo obshchestva* [Eros and civilization <...>]. Moscow, AST Publ., 2002, 526 p.
8. Musil R. *Chelovek bez svoistv* [Der Mann ohne Eigenschaften], in 2 vol. Moscow, Ladomir Publ., 1994, vol. 1, 183 p.
9. Stepin V.S. U istokov sovremennoi filosofii nauki, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2004, No. 1, pp. 5—13.
10. Trunov D.G. *Kul'tura kak inomir*. Available at: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3920 (accessed 24.10.2015).
11. Fortunatova V.A., Valeeva E.V. Odnomernyi chelovek v mnogomernoi gumanitaristike: (problemy i puti ikh resheniya v sovremennom obrazovanii) [The one-dimensional person in the multidimensional humanity (problems and ways of their decision in modern education)], *Voprosy kul'turologii* [Russian Studies in Culturology], 2014, No. 8, pp. 53—58.
12. Freud S. *Po tu storonu printsipa naslazhdeniya. Ya i Ono. Neudovletvorennost' kul'turoi* [Jenseits des Lustprinzips <...>]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1998, 251 p.
13. Fukuyama F. *Konets istorii i poslednii chelovek* [The End of History and the Last Man]. Moscow, AST Publ., 2004, 592 p.
14. Hatcher W. *Etika autentichnykh otnoshenii* [The Ethics of Authenticity]. St. Petersburg, Edinienie Publ., 1999, 156 p.
15. Shichanina Yu.V. *Fenomen inomernosti v sovremennoi kul'ture: (filosofsko-kul'turologicheskii analiz)*. Rostov on Don, 2004, 240 p.
16. Shaw B. *Chelovek i Sverkhchelovek* [Man and Superman] B. Shaw, *Polnoe sobranie p'es* [Complete Works], in 6 vol. Leningrad, 1979, vol. 2, 708 p.
17. Eco U. Srednie veka uzhe nachalis' [The Middle Ages already begun], *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature] — 1994, No. 4, pp. 258—267.
18. Angus W. *Mir Charl'za Dikkensa* [World of Charles Dickens]. Moscow, Progress Publ., 1970, 308 p.
19. Epstein M.N. Konstruktivnyi potentsial gumanitarnykh nauk: mogut li oni izmenyat' to, chto izuchayut? [Constructive potential of the Humanities: Can they change what research?], *Filosofskie nauki* [Russian Journal of Philosophical Sciences], 2008, No. 12, pp. 34—54.

Merkulova N.G. Genesis, Definition and Typological Characteristics of the Concept of Cultural Code in a Humanitarian Discourse

Abstract

The concept of cultural code, increasingly used in the meaning of essence, core, basis of a specific cultural system, is required to be specified as a category of humanitarian discourse. The genesis of the concept of cultural code is associated with borrowing by the humanities from the exact sciences' scientific-conceptual nomenclature of the term "code" which can be treated as a system of symbols, signals that transmit information. The definition of cultural code appears to be essential,

disclosing the phenomenon's nature, considered as a set of basic concepts, attitudes, values and norms that serve to read cultural texts. Detailed typologisation of cultural codes seems possible using main cultural categories, as the originality of any cultural system is determined by the general conceptions and attitudes that people base on when they perceive and comprehend everything they meet in their lives.

Key words

code, cultural code, mentality, cultural categories, semiotic approach, cultural text, meaning, sense

References

1. Bagautdinova G.A. *Chelovek vo frazeologii: antropotsentricheskii i aksiologicheskii aspekty : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk* [The person in the Phraseology: anthropocentric and axiological aspects <...> Cand. Diss. Abstr.]. Kazan', 2007, 35 p.
2. Bukina N.V. K voprosu metodologii issledovaniya kul'turnykh kodov, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Buryat State University], 2010, No. 2(47), pp. 232—237.
3. Bukina N.V. Kul'turnye kody kak element prostranstva kul'tury, *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chita State University], 2008, No. 14, pp. 69—73.
4. Vladimir Medinskii: Edinyi podkhod k istorii zadaetsya libo gosudarstvom, libo kem ni popadya, *Odnako*, No. 14(123). Available at: <http://www.odnako.org/magazine/material/vladimir-medinskiy-edinyi-podhod-k-istorii-zadaetsya-libo-gosudarstvom-libo-kem-ni-popadya/> (accessed 27.11.2015).
5. Vyzovy sovremennosti i russkii kul'turnyi kod [The challenges of modernity and Russian cultural code], *Voprosik*, 2012, 3 febr. Available at: <http://voprosik.net/vyzovy-sovremennosti-i-russkij-kulturnyj-kod/> (accessed 27.11.2015).
6. Guketlova F.N. *Zoomorfnyi kod kul'tury v yazykovo kartine mira : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk* [Zoomorphic code of culture in a language picture of the world <...> Dr. Diss. Abstr.]. Moscow, 2009, 47 p.
7. Znachenie slova "kod", *Tolkovy slovar' Efremovoi* [Explanatory Dictionary by Efremova]. Available at: <http://www.efremova.info/word/kod.html> (accessed 27.11.2015).
8. Zubko G.V. *Problemy rekonstruktsii kul'turnogo koda ful'be: Zapadnaya Afrika : dis. ... dokt. kul'turologii* [Problems of reconstruction of the cultural code Fulani: West Africa <...> Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, 2004, 412 p.
9. Kartavtsev V.V. Filosofema kak element kul'turnogo koda [Philosophemes as an element of cultural code], *Vestnik MGOU, Seriya Filosofskie nauki* [Bulletin of Moscow Region State University, series Philosophical sciences], 2011, No. 3, pp. 81—86.
10. Kassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form, Vol. 3: Fenomenologiya poznaniya* [The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 3: The Phenomenology of Knowledge]. Moscow, St. Petersburg, 2002, 398 p.
11. Kafanova O.B. Natsional'no-kul'turnye kody: definitsii i granitsy [National-cultural codes: definition and boundaries], *Pandia.org, Entsiklopediya znaniy*. Available at: <http://pandia.org/text/78/277/89276.php> (accessed 27.11.2015).
12. Kod, *Tolkovy slovar' Efremovoi* [Explanatory Dictionary by Efremova]. Available at: http://gufo.me/content_efr/kod-m-38764.html (accessed 27.11.2015).

13. Kod, *Slovar' Ozhegova* [Explanatory Dictionary by Ozhegov]. Available at: <http://www.ozhegov.org/words/12574.shtml> (accessed 27.11.2015).

14. Kod, *Tolkovy slovar' inoyazychnykh slov* [Explanatory dictionary of foreign words]. Available at: <https://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C%20%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D1%87%D0%BD%D1%8B%D1%85%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%9A%D0%BE%D0%B4/> (accessed 27.11.2015).

15. Kozlovskii V.V. (ed.) Ponyatie mental'nosti v sotsiologicheskoi perspective [The concept of mentality in a sociological perspective], *Sotsiologiya i sotsial'naya antropologiya: mezhvuz. sb. k 60-letiyu so dnya rozhdeniya prof. A.O. Boronoeva*, eds. V.D. Vinogradov, V.V. Kozlovskii. St. Petersburg, 1997, 431 p.

16. Kul'turnyi kod [Cultural Code], *Natsional'naya entsiklopedicheskaya sluzhba* [National encyclopedic service]. Available at: <http://terme.ru/dictionary/1170/word/kulturnyi-kod> (accessed 27.11.2015).

17. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek, tekst, semiosfera, istoriya* [Inside minded worlds. Human, text, semiosphere, history]. Moscow, 1996, 464 p.

18. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, 2000, 704 p.

19. Marakhovskii V. Russkii kul'turnyi kod kak on est'. K proektu shkol'nogo "Spiska 100 fil'mov" Ministerstva kul'tury, *Odnako*, 2013, 11 jan. Available at: <http://www.odnako.org/blogs/russkiy-kulturniy-kod-kak-on-est-k-proektu-shkol'nogo-spiska-100-filmov-ministerstva-kulturi/> (accessed 27.11.2015).

20. Maslova V.A. *Lingvokul'turologiya* [Cultural Linguistics]. Moscow, 2001, 208 p.

21. Mel'nikova L.A. *Tatuirovka kak forma reprezentatsii sotsiokul'turnykh kodov vizual'nosti (na materialakh issledovaniya molodezhnykh subkul'tur goroda Vladivostoka): avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The tattoo as a form of socio-cultural codes of representation visually (on materials of research of Vladivostok youth subcultures) <...> Cand. Diss. Abstr.]. Komsomol'sk-na-Amure, 2013, 20 p.

22. Merkulova N.G. Mentalitet, kul'turnyi kod, yazyk kul'tury: k voprosu o korrelyatsii ponyatii [Mentality, cultural code, the language of culture: the question of the correlation between the concepts], *Regionologiya*, 2015, No. 2, pp. 188—196.

23. Mitina V.V. Struktura kul'turnogo koda zhenskogo traditsionnogo kostyuma mordvy [The structure of the cultural code of the female traditional costume Mordovians], *Regionologiya*, 2010, No. 3, pp. 289—297.

24. Mikhailin V.Yu. *Muzhskie prostranstvenno-orientirovannye kul'turnye kody v indoevropeiskoi traditsii: avtoref. dis. ... dokt. filos. nauk* [Men's space-oriented cultural codes in the Indo-European tradition, Dr. Diss. Abstr.]. Saratov, 2006, 30 p.

25. Mikhailin V.Yu. Na miru i smert' krasna? Perekodirovanie situatsii kak kommunikativnyi (i politicheskii) resurs, *Russkii zhurnal* [Russian Magazine]. Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/1/mi9.html> (accessed 27.11.2015).

26. *Model' Shennona-Uivera* [Shannon and Weaver's model]. Available at: http://www.nvtc.ee/e-oppe/Ija/b_4_1/_2.html (accessed 30.11.2015).

27. Modernizatsii Rossii meshaet ee kul'turnyi kod [Russian cultural code prevents the State modernization], *Finmarket*, 2012, 3 sept. Available at: <http://www.finmarket.ru/main/article/3033422> (accessed 27.11.2015).

28. Petrov M.K. *Istoriya evropeiskoi kul'turnoi traditsii i ee problemy* [The history of the European cultural tradition and its problems]. Moscow 2004, 775 p.

29. Putin V.V. Rossiya: natsional'nyi vopros [Russia: the national question], *Nezavisimaya gazeta*, 2012, 23 jan. Available at: http://www.ng.ru/politics/2012-01-23/1_national.html (accessed 27.11.2015).

30. Svirepo O.A. *Metafora kak kod kul'tury: dis. ... kand. filos. nauk* [Metaphor as a cultural code, Cand. Diss. Abstr.]. Rostov-na-Donu, 2002, 162 p.

31. Sitova M.S. *Komicheskoe kak kod kul'tury (na materiale mul'tikul'turnogo obshchestva sovremennoi Germanii): avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Comic as a culture code (based on the multicultural society of modern Germany), Cand. of culturology Diss. Abstr.]. Yaroslavl, 2013, 22 p.

32. Stepanova N.I. *Intertekstual'naya priroda vizual'nogo teksta reklamy: diss. ... kand. kul'turologii* [Intertextual nature of the visual advertising text, Cand. of culturology Diss.]. Kemerovo, 2013, 171 p.

33. Fuko M. *Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. Moscow, 1977, 487 p.

34. Khudolei N.V. *Khudozhestvennyi tekst kak translyator kul'turnogo koda natsii* [Artistic text as the translator of the nation cultural code]. Available at: <http://www.kgau.ru/new/all/konferenc/konferenc/2013/g25.pdf> (accessed 27.11.2015).

35. Eko U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The lack of structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg, 1998, 432 p.

ORBIS LITTERARUM

Savastyanova S.K. "How Beautiful and Splendid This Angelic Creature Is": Images of Angels in the First Translation of the Great Mirror (Speculum Maius)

Abstract

The Great Mirror became a source of themes and subjects for the East Slavic literature. The article researches its angelic theme, the exploration of which allows us to understand how deeply the West European ideas had penetrated into the Orthodox consciousness. The range of problems concerned with spirits contains the most important philosophical aspects, which underwent a significant evolution in the 17th century during the process of the book's adaptation in a new culture and its russification. The author analyzes the images of lightful angels represented in the book, reveals some features of their nature and appearance, compares the models of celestial hierarchy presented in this book and in some works of ecclesiastical writers, describes anthropological characteristics and "physicality" of the angels, recognizes the types of their service, and finds parallels between the angels appearance's details shown in the collected novels and the types of iconic images of the spirits, established by the second half of the 15th century, the time when the source for the Great Mirror was made up.

Key words

"The Great Mirror", angels, archangels Michael and Gabriel, the celestial hierarchy, angel's "body", service, iconography

References

1. Antonov D. "Bezobraznye obrazy": k evolyutsii drevnerusskikh predstavlenii ob angelakh i demonakh v XVII v. *Rossiya XXI* [Russia-21], 2007, No. 3, pp. 134—167.
2. Antonov D. Nezrimoe telo: angely, demony i ikh "plot" v drevnerusskoi kul'ture, *Kul'turologiya. Daidzhest. Moscow, RAN, INION* [Culturology. Digest by Institute for Scientific Information on Social Sciences], 2013, No. 3 (66), pp. 42—44.
3. Arkhangel Mikhail [Archangel Michael], *Pravoslavnyi slovar'* [Orthodox Dictionary]. Available at: http://www.vidania.ru/slovar/mihail_arhangel.html (accessed: 12.07.2015).
4. *Bibliya. Ostrog* [Ostrog Bible], 1581, 628 p.
5. Valaam, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ., 2003, vol. 6, pp. 506—508.
6. Vilinskii S.G. *Zhitie sv. Vasiliya Novogo v russkoi literature* [Life of St. Basil the New in Russian literature], in 2 vol. Odessa, 1911, part 2, 1021 p.
7. *Deyaniya Vselenskikh soborov* [Acts of the Ecumenical Councils]. Kazan', 1909, vol. 7 (Sobor Nikeiskii 2-i. Vselenskii Sed'moi [2nd Nikea Council, 7th Ecumenical Council]), 336 p.
8. Dionisii Areopagit. *Sochineniya* [Works of Dionisius Areopagit]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2002, 854 p.
9. Dorofeev D.Yu. Mesto angelov v khristianskoi kartine mira, *Kniga angelov: antologiya* [The Book of Angels: An Anthology]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2001, pp. 8—25.
10. Ivanov M.S. Angelologiya. Priroda angelov, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ., 2001, vol. 2, pp. 300—304.
11. *Ikhnografiya angel'skikh odezhd* [Iconography of Angel's Robes]. Available at: <http://bizantinum.livejournal.com/96339.html> (accessed: 10.07.2015).
12. Ioann Damaskin, *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoi very* [Exposition of the Orthodox faith]. Moscow, Izd-vo Sret. monastyrya, 2003, 162 p.
13. Kondeeva I. *Arkhangel Mikhail i ego tsveta* [Archangel Michael and his colors]. Available at: <http://relegere.diary.ru/p188207017.htm?oam> (accessed: 13.07.2015).
14. Litvinova L.V. Iegudiil [Saint Jegudiel the Archangel], *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ., 2009, vol. 21, pp. 188.
15. Lukashevich A.A. Grigorii [Gregory of Nyssa], *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ., 2006, vol. 12, pp. 505—506.
16. Malek E. Obrazy angelov v drevnerusskoi pis'mennosti (angely groznye, tikhie i milostivye), *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, vol. 54, pp. 201—210.
17. Nikolaev S.I. K izucheniiu "Velikogo Zertsala", *Sovetskoe slavyanovedenie* [Soviet Slavonic studies], 1988, No. 1, pp. 74—76.
18. Nikolaev S.I. *Pol'sko-russkie literaturnye svyazi XVI—XVIII vv.: bibliograficheskie materialy*. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2008, 248 p.
19. *Poisk po baze illyustratsii Bol'shoi rossiiskoi entsiklopedii* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: <https://neva.ispras.ru/figmgr/list?num=10&start=2047> (accessed: 21.07.2015).
20. Pomazanskii M. *Pravoslavnoe dogmaticheskoe bogoslovie* [Orthodox Dogmatics], 2-nd ed. Klin : Khristianskaya zhizn' Publ., 2001, 155 p.
21. Romodanovskaya E.K. Velikoe Zertsalo, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2004, vol. 7, pp. 507—510.
22. Cyrill of Ierusalim, *Tvoreniya izhe vo svyatykh ottsa nashego Kirilla, arkhiepiskopa Ierusalimskogo* [Works of the Holy Fathel Cyrill of Ierusalim], Moscow, 1855, 402 p.
23. Iribarren I., Lenz M. (eds.) *Angels in Medieval Philosophical Inquiry: Their Function and Significance*. Aldershot, Ashgate, 2008, 250 p.
24. Bednarek B. Aniołowie w "Wielkim zwierciadle przykładów", *Anioł w literaturze i w kulturze*. Wrocław, 2006, vol. 3, pp. 78—96.
25. Bednarek B. Diabły w "Wielkim zwierciadle przykładów", *Quaestiones Selectae. Zeszyty Naukowe*, 2011, No. 28, pp. 36—65.
26. Drival E. van. L'iconographie des Anges [Электронный пецып] // *Revue de l'art chrétien*, 1866, vol. X. Available at: http://www.voieducoeur.com/anges/traite_iconographie_chretienne.html (accessed: 11.07.2015).
27. Keck D. *Angels and Angelology in the Middle Ages*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, 271 p.

Kudryashova A.A. Styleforming Dominants of the Russian Autobiographical Prose of the 19th-20th Centuries: the Motive of the Communion with God

Abstract

The article is dedicated to the dominant structural-semantic element of the autobiographical prose of the 19th-20th centuries. The communion with God in the prose about childhood is considered as a source of formation of the author's style and moral position. The motive of the communion with God not only gains in a plot the typological universality of general line, but also vividly defines the specificity of each author's individual style. The motive of the communion with God is considered via genre apposition of documental and artistic points.

Key words

autobiographical prose, motive, individual style, realistic grotesque, satire, plot, traditions of the Old and New Testaments

References

1. *Akafistnik*. Moscow, Sretenskii monastyr' Publ., 2002, 768 p.
2. Aksakov S.T. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] in 4 vol., Moscow, Goslitizdat, 1955, vol. 1, 639 p.
3. Boryushkina E.N. "Grekh" i "Bezakonie" v Tolkovoi Palee [The "Grekh" and the "Bezakonie" in the Tolkovaya Paleya]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki* [Old Russia. The Questions of Middle Ages], 2013, No. 4 (54), pp. 49—54.
4. Bunin I.A. *Sobranie sochinenii*, in 6 vol. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1988, vol. 5, 639 p.
5. Gor'kii M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 30 vol. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1951, vol. 1, 511 p.

6. Gusev V.I. *Iskusstvo prozy. Stat'i o glavnom*. Moscow, 1999, 157 p.
7. St. John Chrysostom, *Da prilepitsya muzh k zhene svoei. Svyatitel' Ioann Zlatoust o tom, kakoi dolzhna byt' pravoslavnyaya sem'ya* [On Marriage and Family Life <...>]. Moscow, Domostroi Publ., 2009, 32 p.
8. Il'in I.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 10 vol. Moscow, Russkaya kniga, 2000, vol. 3, 560 p.
9. Theophan the Recluse, *Kak sokhranit' blagochestie v semeinoi zhizni. Po trudam svyatitelya Feofana Zatvornika*. St. Petersburg, Derzhava Publ., 2005, 61 p.
10. Kolosova S.N. *Portret v russkoi liricheskoi poezii*. Moscow, Litera Publ., 2011, 280 p.
11. Kudryashova A.A. *Pervichnoe sobytie v teorii avtobiograficheskoi prozy*. Yaroslavl, IPK Litera Publ., 2013, 132 p.
12. Kudryashova A. Stilisticheskoe svoeobrazie avtobiograficheskoi prozy M.E. Saltykova-Shchedrina: prostranstvo Doma [Style Particularity of the Autobiographical Prose by Mikhail E. Saltykov-Shchedrin: Home Space], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2013, No. 4, pp. 116—122.
13. Mineralov Yu.I. *Teoriya khudozhestvennoi slovesnosti*. Moscow, Vldos Publ., 1999, 358 p.
14. Mineralova I.G. "Pervichnoe sobytie" v avtobiograficheskoi proze o detstve, *Mirovaya slovesnost' dlya detei i o detyakh*, Moscow, 2012, vol. 16, pp. 91—99.
15. Nabokov V.V. *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Literature]. Moscow, Nezavisimaya gazeta, 1996, 440 p.
16. Sakulin P.N. *Teoriya literaturnykh stilei*. Moscow, Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk, 1928, 205 p.
17. Saltykov-Shchedrin M.E. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works], in 20 vol. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 1934, vol. 17, 473 p.
18. Tolstoi L.N. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 12 vol. Moscow, Pravda, 1984, vol. 1, 574 p.
19. Shmelev I.S. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 5 vol. Moscow, Russkaya kniga, 2001, vol. 4, 560 p.

Podik I.V. Ethnocultural Features of Tuvian Readers' Motivation for Reading

Abstract

The article considers ethnocultural features of the motivation for reading as a core concept of library science, by the example of the needs of readers of the Tuva Republic. The author shows the correlation between the readers' motives and the political, social and cultural situation in the region. She presents the results of her investigation of the people's motives for reading and the motives' dependence on current values and norms of the Tuvian society. It is defined that reading in an ethnic environment is a mandatory component of a national ethnic culture.

Key words

motivation for reading, motivating factor, incentive, needs, interests, ethnocultural features of reading

References

1. Borodina V.A. *Psikhologiya bibliotechnogo obsluzhivaniya: nauch.-prakt. posobie*. Moscow, Litera Publ., 2013, 296 p.
2. Kuular D.S. *Istoriya i sovremennost': sb. trudov po fol'kloru i literature*. Kyzyl, Tuvin. kn. izd-vo Publ., 2002, 144 p.
3. Melent'eva Yu.P. *Chtenie: yavlenie, protsess, deyatel'nost'*. Moscow, Nauka Publ., 2010, 182 p.

4. Mongush M.V. *Istoriya buddizma v Tuve (vtoraya polovina VI — konets XX v.)*. Novosibirsk, 2001, 199 p.
5. Budegechieva T.B. Traditsii i sovremennost' v iskusstve Tuvy, *Nauch. arkh. Tuvinskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy*. F. No. 1, R.f. Op. 1, D. 995, L. 105—109.
6. Lyundup T.M., Nanykpan N.Kh., Dorzhu S.S. (eds.) *Obshchedostupnye (publichnye) biblioteki Respubliki Tyva 2006—2010 gg.: tsifry i fakty : sb. stat. i analit. mat. o sostoyanii bibliotechnoi sfery respubliki*. Kyzyl, 2011, 52 p.
7. Samdan Z.B. Mif v sisteme ispolnitel'skoi traditsii tuvinskogo povestvovatel'nogo fol'klora [Myth in the system of performance tradition of Tuvian narrative folklore], *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Buryat State University Bulletin], 2012, No.10, pp. 204—210.
8. Suzukei V.Yu. *Vladimir Oskalo*. Moscow, Slovo/Slovo Publ., 2014, 320 p.
9. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopaedia]. Moscow, INFRA-M Publ., 1999, 576 p.
10. Khomushku O.M. *Religiya v istorii kul'tury tuvintsev*. Moscow, Tipogr. RAN Publ., 1998, 177 p.

JOINT OF TIME

Davydov A.A. Genesis of the Classic Greek Theater: the Cultural and Philosophical Interpretations

Abstract

The article examines the early stage of development of the classic Greek theater and its tragic basis in close correlation with the ancient culture's specific features and the ancient Greeks' worldview. The two best-known interpretations of antiquity elaborated by F. Nietzsche and O. Spengler are emphasized here particularly. While analyzing the roots of tragedy, the author pays special attention to its close relation with rituals and sacrifices. In the context of the subjectness problem, the article raises the question of a specific status of the Greek theater's spectator, who can be reasonably called an active participant of the spectacle, representing a subject.

Key words

antiquity, spectacle, theater, tragedy, scene, genesis, ritual, sacrifice

References

1. Berdyaev N.A. *Filosofiya neravenstva*. Moscow, IMA-PRESS, 1990, 286 p.
2. Girard R. *Nasilie i svyashchennoe* [La violence et le sacré]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000, 238 p.
3. Lorenz K. *Obrotnaya storona zerkala* [Die Rückseite des Spiegels]. Moscow, Respublika Publ., 1998, 493 p.
4. Losev A.F. *Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992, 1994, 569 p.
5. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii, ili ellinstvo i pessimizm* [Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus]. *Sochineniya*, vol. 1. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2011, pp. 17—157.
6. Petrov M.K. *Antichnaya kul'tura*. Moscow, ROSSPEN Publ., 1997, 352 p.
7. Khrenov N.A. *Zrelishcha v epokhu vosstaniya mass*. Moscow, Nauka Publ., 2006, 646 p.
8. Spengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii* [Der Untergang des Abendlandes — Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte], vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1998, 663 p.

9. Yarkho V.N. *Dramaturgiya Eskhila i nekotorye problemy drevnegrecheskoi tragedii*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978, 301 p.

Krivoshey I.M. The Russian Romance. On the Question of Correlation of the Concepts "Nature" and "Dialogue with the Bible" **Abstract**

The article focuses on the role of the concepts "Nature" and "Dialogue with the Bible" in the organization of artistic space of the Russian vocal music. The purpose of the article is to consider these concepts as a projection of key ideas of the Russian culture, whose interaction reveals a mental feature of the Russian people – perception of the world as a Divine Providence. Practical and scientific importance of the work is connected with exploration of the problem of mental origins of the Russian romance, its national identity. The search of mental characteristics of the Russian romance required application to multidisciplinary methods enabling to integrate knowledge from different fields of science in order to address the specific (musical) problem. The article asserts that the correlation of the concepts "Nature" and "Dialogue with the Bible" forms a semantic space which reveals spiritual facets of the unity between man and nature in the Russian romance. The study of the problem of national identity of the Russian vocal music is getting a special priority in the current conditions of cultural globalization. Disclosure of the problem's new aspects is important for both the musicians and the musical experts.

Key words

vocal music, Russian romance, concept, beauty of nature, endless space, way, Bible, God

References

1. Averintsev S.S. *Drugoi Rim* [Another Rome]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2005, 366 p.
2. Averintsev S.S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004, 480 p.
3. Berdyaev N.A. *Dialektika bozhestvennogo i chelovecheskogo*. Moscow, OOO "Izdatel'stvo AST" Publ., Khar'kov, "FOLIO" Publ., 2003, 620 p.
4. Il'in I.A. *Sochineniya* [Works], in 10 vol. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1996, vol. 6, 672 p.
5. Nazaikinskii E.V. *Logika muzykal'noi kompozitsii*, Moscow, Muzyka Publ., 1982, 319 p.
6. Serebryakova L.A. *Kitezh: otkrovenie Otkroveniia, Muzykal'naya akademiya*, 1994, No. 2, pp. 90—106.
7. Fedotov G.P. *Stikhi dukhovnye (Russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikham)*, Moscow, Progress, Gnozis Publ., 1991, 192 p.
8. Florenskii P.A. *Voprosy religioznogo samopoznaniia*. Moscow, OOO "Izdatel'stvo AST" Publ., 2004, 235 p.

Samarin A.Yu. Printed Lists of Subscribers as a Source of Sociocultural Modeling in Reader's History (on the Materials of the Last Third of the 18th Century)

Abstract

The article considers some aspects of the printed lists of subscribers as historical sources, methods of using them in researches on reader's history and culturology. The author demonstrates the experience of creation of a multilevel integral dynamic reflective-measuring parametric model of the reader of Russian civil type books of the last third of the 18th century.

Such a sociocultural model includes social, geographical, gender, personal characteristics and reflects the thematic-typological structure of different population groups' reading circle.

Key words

Russian reader's history, Russian reader of the 2nd half of the 18th century, lists of subscribers, source studies, methods of historical and bibliological researches, modeling in reader's history, sociocultural modeling

References

1. Vigilev A.N. *Istoriya otechestvennoi pochty* [History of domestic mail]. Moscow, Radio i svyaz' Publ., 1990, 312 p.
2. Rutkovskaya L.A. (ed.) *Goroda Rossiiskoi imperii na 1.01.1914 so svedeniyami o nikh na 1.01.1987*. St. Petersburg, Russko-Baltiiskii inform. tsentr BLITs Publ., 1996, 88 p.
3. Gubenko M.P., Litvak B.G. *Konkretnoe istochnikovedenie istorii sovetskogo obshchestva, Voprosy istorii* [Issues of History], 1965, No. 1, pp. 3—16.
4. Danilevskii I.N., Kabanov V.V., Medushevskaya O.M., Rumyantseva M.F. *Istochnikovedenie: Teoriya. Istoriya. Metod. Istogniki rossiiskoi istorii*. Moscow, RGGU, 1998, 702 p.
5. Eroshkin N.P. *Istoriya gosudarstvennykh uchrezhdenii dorevolutsionnoi Rossii* [The history of public institutions of pre-revolutionary Russia]. Moscow, Tretii Rim Publ., 1997, 357 p.
6. Esin B.I. *Zhurnalistika i chitatel' (k voprosu o metodakh izucheniia chitatel'skoi auditorii XIX v.)*, *Metody issledovaniia zhurnalistiki*. Rostov na Donu, 1981, ed. 3, pp. 85—94.
7. Zaitseva A.A. *Knizhnaya lavka Akademii nauk v kontse XVIII veka, Russkie knigi i biblioteki v XVI — pervoi polovine XIX veka*. Leningrad, BAN, 1983, pp. 121—135.
8. Kandaurova T.N. *Metody kolichestvennogo analiza v izuchenii provintsial'noi kul'tury, Russkaya provintsia. Kul'tura XVIII—XX vv.* Moscow, Ros. in-t kul'turologii [Russian Institute for Cultural Research], 1993, pp. 111—115.
9. Koval'chenko I.D. *Zadachi izucheniia massovykh istoricheskikh istochnikov, Massovye istochniki po sotsial'no-ekonomicheskoi istorii Rossii perioda kapitalizma*. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 5—16.
10. Koval'chenko I.D. *Metody istoricheskogo issledovaniia* [The methods of historical research]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 440 p.
11. Borodkin L.I., Garskova I.M., Izmet'seva T.F., Koval'chenko I.D. (ed.) *Kolichestvennye metody v istoricheskikh issledovaniyakh* [Quantitative methods in historical research]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1984, 384 p.
12. Likhachev N.P. *Genealogicheskaya istoriya odnoi pomeschich'ei biblioteki (roda Likhachevykh)*. St. Petersburg, Sirius Publ., 1913, 103 p.
13. Lotman Yu.M. *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka)*. St. Petersburg, Iskuststvo—SPb Publ., 1994, 399 p.
14. Lyasov V.F. *Vozniknovenie rynka podpisnykh izdaniy v Rossii i knigorasprostranitel'skaya deyatel'nost' N.I. Novikova, Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and Materials]. Moscow, Kniga Publ., 1978, Sb. 36, pp. 73—80.
15. Marasinova E.N. *Psikhologiya elity rossiiskogo dvoryanstva poslednei treti XVIII veka: (po materialam perepiski)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 1999, 302 p.

16. Marasinova E.N. Russkii dvoryanin vtoroi poloviny XVIII v. (sotsiopsikhologiya lichnosti), *Vest. Mosk. un-ta, Seriya 8, Istoriya* [Bulletin of Moscow University, ser. 8, History], 1991, No. 1, pp. 17—28.
17. Marasinova E.N. Epistolyarnye istochniki o sotsial'noi psikhologii rossiiskogo dvoryanstva (Poslednyaya tret' XVIII v.), *Istoriya SSSR* [History of USSR], 1990, No. 4, pp. 165—173.
18. Martynov I.F. Kniga v russkoi provintsii 1760—1790-kh gg. Zarozhdenie provintsial'noi knizhnoi trgovli, *Kniga v Rossii do serediny XIX veka* [Book in Russia until the middle of the XIX century]. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 109—125.
19. Martynov I.F. Knizhnye sobraniya v russkoi provintsii kontsa XVIII — nachala XIX v. (Po materialam knigovedcheskogo obsledovaniya bibliotek, muzeev i arkhivov Kostromy. 1980 g.), *Knigotorgovoe i bibliotechnoe delo v Rossii v XVII — pervoi polovine XIX v.* [Booksellers and libraries in Russia XVII — in the first half XIX]. Leningrad, BAN, 1981, pp. 119—134.
20. Martynova I.M., Martynov I.F. Peterburgskii knigoizdatel' i knigotorgovets XVIII v. E.K. Vil'kovskii i izdanie uchebnykh posobii dlya narodnykh uchilishch, *Istoriya knigi i izdatel'skogo dela* [The history of the book and publishing industry]. Leningrad, BAN, 1977, pp. 62—95.
21. Mironov B.N. *Istoriya v tsifrakh. Matematika v istoricheskikh issledovaniyakh* [History in numbers. Mathematics in historical research]. Leningrad, Nauka Publ., 1991, 167 p.
22. Piksanov N.K. *Oblastnye kul'turnye gnezda: Istoriko-kraevednyi seminar*. Moscow, Leningrad, State Publ., 1928, 148 p.
23. Pushkov V.P., Grishina Z.V. Kul'turnaya tipologiya Rossii vo vtoroi polovine XIX veka. (Mnogomernyi statisticheskii analiz podpisnoi statistiki na peterburgskie gazety i zhurnaly 1868 goda), *EVM i matematicheskie metody v istoricheskikh issledovaniyakh* [IT and mathematical methods in historical research]. Moscow, IRI RAN, 1994, pp. 97—128.
24. Reitblat A.I. *Kak Pushkin vyshel v genii: Ist.-sotsiol. ocherki o kn. kul'ture Pushkinskoi epokhi*. Moscow, Novoe lit. obozrenie Publ. [New Literary Observer], 2001, 328 p.
25. Rozov N.N. Iskusstvo knigi Drevnei Rusi i bibliogeografiya (po novgorodsko-pskovskim materialam), *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaya kniga* [Ancient art: Handwritten book]. Moscow, Nauka Publ., 1972, sb. 1, pp. 24—51.
26. Rozov N.N. *Kniga Drevnei Rusi (XI—XIV vv.)* [The Book of Ancient Russia (XI—XIV)]. Moscow, Kniga Publ., 1977, 168 p.
27. Rozov N.N. Ob issledovanii geograficheskogo rasprostraneniya rukopisnoi knigi (po materialam Sofiiskoi biblioteki), *Puti izucheniya drevnerusskoi literatury i pis'mennosti* [Ways of studying ancient Russian literature and writing]. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 160—170.
28. Romanovich-Slavatinskii A.V. *Dvoryanstvo v Rossii ot nachala XVIII veka do otmeny krepostnogo prava*. Kiev, 1912, 581 p.
29. *Rospisanie gorodam bez uezdnym, ostavshimsya za shtatom, takzhe krepostyam, mestechkam i redutam*. St. Petersburg, 1797, 27 p.
30. *Rospisanie gubernskim i uezdnym shtatnym gorodam, po novomu razdeleniyu gubernii ustroennym, s pokazaniem rasstoyaniya ot obeikh stolits i ot gubernskogo goroda*. St. Petersburg, 1797, 37 p.
31. Samarin A.Yu. Akademicheskaya knizhnaya trgovlya v 1768 godu: osobennosti pokupatel'skogo sprosa, *Tez. dokl. 39-i Nauch.-tekhn. konf. professorsko-prepodavatel'skogo sostava, aspirantov i nauchnykh sotrudnikov MGUP* [Proc. 39th scientific and engineering. Conf. faculty members, graduate students and research assistants of Moscow State University of Printing Arts]. Moscow, 1999, part 2, pp. 107—109.
32. Samarin A.Yu. "Imena osob, blagovolivshikh podpisat'sya na knigu...". O spiskakh podpischikov v izdaniyakh vtoroi poloviny XVIII veka, *Pro knigi* [About Books], 2010, No. 1(13), pp. 63—73.
33. Samarin A.Yu. "Sie vydumano v pol'zu obshchestva i avtora": Podpisnye izdaniya v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka, *Novoe lit. obozrenie* [New Literary Observer], 2002, No. 54, pp. 146—163.
34. Samarin A.Yu. *Chitatel' v Rossii vo vtoroi polovine XVIII veka (po spiskam podpischikov)* [Readers in Russia in the second half of XVIII century (on the lists of subscribers)]. Moscow, MGUP Publ., 2000, 288 p.
35. Samarin A.Yu. *Chitatel' russkoi knigi grazhdanskoi pechati vo vtoroi polovine XVIII veka (po spiskam podpischikov): avtoref. dis. ... d-ra ist. nauk* [Readers of the Russian civil printing books in the second half of XVIII century (on the lists of subscribers). Dr. Diss. Abstr.]. Moscow: MGUP, 2002, 38 p.
36. *Satiricheskie zhurnaly N.I. Novikova* [Satirical magazines by N. Novikov]. Moscow, Leningrad, Akad. nauk SSSR Publ., 1951, 616 p.
37. Sevast'yanov A.N. *Rost obrazovannoi auditorii kak faktor razvitiya knizhnogo i zhurnal'nogo dela v Rossii (1762—1800)* [Growth of the educated audience as a factor in the development of book and magazine business in Russia (1762—1800)]. Moscow, MGU Publ., 1983, 49 p.
38. Sitnikov A.L. K istorii knigorasprostraneniya v Sibiri vo vtoroi polovine XVIII v., *Stanovlenie sistemy bibliotechnogo obsluzhivaniya i knizhnogo dela v Sibiri i na Dal'nem Vostoke*. Novosibirsk, GPNTB SO RAN, 1977, pp. 98—120.
39. Trubnikov S.A. Kul'tura chteniya kak kriterii obshchei tipologii chitatelei, *Sov. bibliotekovedenie* [Library and Information Science in USSR], 1980, No. 1, pp. 28—38.
40. Tyulichev D.V. *Knigoizdatel'skaya deyatel'nost' Peterburgskoi Akademii nauk i M.V. Lomonosov* [Publishing activity of the St. Petersburg Academy of Sciences and the M.V. Lomonosov]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, 280 p.
41. Faizova I.V. "Manifest o vol'nosti" i sluzhba dvoryanstva v XVIII stoletii. Moscow, Nauka Publ., 1999, 222 p.
42. Shepelev L.E. *Tituly, mundiry, ordena v Rossiiskoi imperii* [Titles, uniforms and medals of the Russian Empire]. Leningrad, Nauka Publ., 1991, 224 p.
43. Shepelev L.E. *Chinovnyi mir Rossii: XVIII — nachalo XX veka*. St. Petersburg, Iskusstvo—SPb Publ., 1999, 479 p.
44. Yatsunskii V.K. O primenenii statisticheskogo metoda v istoricheskoi nauke, *Issledovaniya po otechestvennomu istochnikovedeniyu (to 75 anniversary S.N. Valka)*. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1964, pp. 26—36.

AUTHORS OF THE ISSUE

Anisimova Elizaveta Aleksandrovna, post-graduate student of the Department of Theory and History of Art of Modern and Contemporary Period of the Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: anisimova.eliza@gmail.com

Astakhov Oleg Yuryevich, candidate of cultural sciences, associate professor of the Department of Cultural Sciences of the Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo)

E-mail: astahov_oleg@mail.ru

Davidova Maria Georgyevna, candidate of art studies, associate professor of the Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint-Petersburg)

E-mail: ps44@mail.ru

Davydov Andrey Aleksandrovich, lecturer of the Department of Social and Liberal Sciences of the Nizhny Novgorod State Medical Academy of the Ministry of Health of the Russian Federation (Nizhny Novgorod)

E-mail: onuaku@yandex.ru

Dogorova Nadezhda Aleksandrovna, candidate of art studies, associate professor of the Department of National Choreography, Mordovian State University (Saransk)

E-mail: dogorovan@rambler.ru

Fortunatova Vera Alekseyevna, doctor of philological sciences, professor of the Department of Culture and Psychology of Entrepreneurship of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod)

E-mail: fortunatova2@mail.ru

Koval Oksana Anatolyevna, candidate of philosophical sciences, associate professor of the Department of Philosophy, Theology and Religiology of the Russian Christian Academy for the Humanities (Saint-Petersburg)

E-mail: ox.koval@gmail.com

Krivoshey Irina Mikhailovna, candidate of art, professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment of the Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts (Ufa)

E-mail: irina.krivoshey@gmail.com

Krukova Ekaterina Borisovna, post-graduate student of the Department of Philosophy, Theology and Religiology of the Russian Christian Academy for the Humanities (Saint-Petersburg)

E-mail: antikukuruza@mail.ru

Kudryashova Aleksandra Arturovna, doctor of philological sciences, professor of the Department of Philological Disciplines and Methods of Teaching Them in a Primary School of the Moscow City Pedagogical University (Moscow)

E-mail: alekshvan@yandex.ru

Loreti Angelo, post-graduate student of the Department of Philosophy of Language and Communication of the Faculty of Philosophy of the Lomonosov Moscow State University (Moscow)

E-mail: loreti_a@yahoo.it

Maslov Konstantin Ilyich, candidate of art studies (Moscow)

E-mail: zmaslo@mail.ru

Merkulova Natalia Gennadievna, candidate of culturology, associate professor, head of the Department of Culturology of the S. Yesenin Ryazan State University (Ryazan)

E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Podik Irina Vitalievna, deputy director for practical training and career guidance of the A.B. Chyrgal-ool Kyzyl Art College (Kyzyl)
E-mail: irina-podik@yandex.ru

Samarin Alexander Yuryevich, doctor of historical sciences, associate professor, Deputy Director General for Research and Publishing of the Russian State Library (Moscow)
E-mail: SamarinAY@rsl.ru

Samukhin Anton Hoseyevich, post-graduate student of the State Institute of Art Studies (Moscow)

Sevastyanova Svetlana Klimentievna, doctor of philological sciences, associate professor, leading researcher of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)
E-mail: sevask@mail.ru

Shlykova Olga Vladimirovna, doctor of cultural sciences, professor, vice-director of the Research-Educational Centre «Civil Society and Social Communications» of the Institute of Civil Service and Management of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)
E-mail: olgashlykova@yandex.ru

Surova Ekaterina Eduardovna, doctor of philosophical sciences, docent, professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics of the Institute of Philosophy of the Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)
E-mail: esurova2005@mail.ru

Valeeva Elena Viktorovna, candidate of philological sciences, associate professor of the Literature Department of the Arzamas Branch of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Arzamas)
E-mail: ev.visual@mail.ru

Vasilyeva Marina Aleksandrovna, post-graduate student of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics of the Institute of Philosophy of the Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Yatsenko Karolina Vyacheslavovna, post-graduate student of the Sector of Asian and African Art of the State Institute of Art Studies (Moscow)
E-mail: karolina.yatsen@gmail.com

Yudina Vera Ivanovna, candidate of art studies, associate professor of the Department of Music of the Oryol State University, doctoral candidate of the Department of History and Theory of Culture of the Herzen State Pedagogical University of Russia (Oryol)
E-mail: udina@orel.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА ПРЕДОСТАВЛЯЮТСЯ:

1. Авторский оригинал статьи (на русском языке)

Оригинал статьи предоставляется в распечатанном виде (с датой и подписью автора) и в электронной форме по электронной почте на адрес observatoria@rsl.ru, содержащий текст в формате Microsoft Word (версия 97-2003). Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи — от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом рефератов, ключевых слов, примечаний, списков источников).

Структура текста:

- *Сведения об авторе/авторах* — фамилия, имя, отчество, должность, место работы (точное название в соответствии с Уставом), ученая степень, ученое звание, город проживания — размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности. Контактная информация: адрес электронной почты, почтовый адрес, телефоны (рабочий, домашний, мобильный). Телефонный номер может быть использован только для переговоров между автором и редакцией и не подлежит опубликованию.
- *Индексы УДК и ББК*, раскрывающие тематическое содержание статьи.
- *Название статьи*.
- *Реферат* — краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем — 100—200 слов. Размещается после названия статьи.
- *Ключевые слова* по содержанию статьи (8—10 слов) размещаются после реферата.
- *Основной текст* статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Инициалы в тексте набираются через неразрывный пробел с фамилией (одновременное нажатие клавиш «Ctrl» + «Shift» + «пробел»). Между инициалами пробелов нет.

В тексте используются кавычки «...», если встречаются внутренние и внешние кавычки, то внешними выступают «елочки», внутренними «лапки» — «... "...".

В тексте используется длинное тире (—), получаемое путем одновременного нажатия клавиш «Ctrl» + «Alt» + «-» (на цифровом блоке клавиатуры), а также дефис (-).

Инфографика, в том числе таблицы, схемы, рисунки и формулы в тексте должны нумероваться; схемы и таблицы должны иметь заголовки, размещенные над схемой или полем таблицы, а каждый рисунок — подрисуночную подпись.

- *Список источников* оформляется в соответствии с принятыми стандартами (ГОСТ 7.1—2003), выносится в конец статьи. Источники даются в алфавитном порядке (русский, другие языки). Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Редакция рекомендует отслеживать и использовать публикации по теме статьи, вышедшие в предыдущих выпусках журнала «Обсерватория культуры», а также в других научных журналах по тематике авторской рукописи, в целях обеспечения преемственности и подтверждения актуальности темы. В случае невозможности ознакомиться с публикациями предыдущих лет, в редакции можно приобрести выпуски журнала за текущий год по выгодной цене, а также подписаться на журнал на любой период.

- *Примечания* нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноска в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.
- *Подрисуночные подписи* оформляются по схеме: название/номер файла иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). Номера файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

2. Материалы на английском языке

Информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в распечатанном виде и в электронной форме (отдельный файл по электронной почте), содержащий текст в формате Microsoft Word (версия 97-2003).

Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в междуна-

родных базах данных. Редакция рекомендует авторам предоставлять информацию о верифицированном переводе цитируемых источников на английский язык (в случае наличия) в виде отдельного списка. Нумерация источников должна соответствовать нумерации в авторском оригинале на русском языке. Рекомендации по подготовке списка размещены на сайте <http://observatoria.rsl.ru/>

3. Иллюстративные материалы

Предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi. Не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Word, а также их ксерокопий.

Иллюстративный материал и инфографика (графики, схемы, диаграммы и др.), размещаемые в тексте, должны быть адаптированы для черно-белой печати высокого качества. Ко всем изображениям автором предоставляются подписанные подписи (включаются в файл с авторским текстом).

4. Распечатанный и подписанный Акцепт Публичной оферты

Предоставляя свои материалы в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта. Акцепт может быть представлен в свободной форме, в распечатанном виде на бумажном носителе. Должен быть подписан автором (соавторами) собственноручно шариковой ручкой с синими чернилами и содержать следующую информацию:

Ф. И. О: _____
Дата рождения: _____
Адрес почтовый для передачи корреспонденции: _____
Адрес электронной почты: _____
Гражданство (для иностранцев): _____
Паспорт: серия _____ № _____, выдан _____, дата выдачи _____, код подразделения _____
Текст: «согласен(а/ы) с условиями публичной оферты Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская государственная библиотека» №. 101/02Л/0084 от «13» января 2014 г., и акцептую ее, то есть предоставляю Издателю исключительные права на предложенных условиях на Произведение с условным названием _____».

Для удобства можно воспользоваться образцами акцепта (или акцепта для статей в соавторстве), размещенными на сайте <http://observatoria.rsl.ru/>

Оригинал акцепта можно выслать по адресу:
ФГБУ «Российская государственная библиотека»
Отдел периодических изданий (на номер 8)
Никоноровой Е.В.
ул. Воздвиженка, 3/5,
Москва 119019

Или передать лично в редакцию:
ул. Воздвиженка, д.1,
вход со стороны ул. Моховая.
От проходной позвонить по местному телефону 11-25 или 10-64.

5. Рекомендательное письмо научного руководителя

Обязательно для публикации статей аспирантов и соискателей.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Плата за публикацию в журнале не взимается, авторский гонорар не выплачивается.

Статьи и другие предоставленные материалы не возвращаются.

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Требования составлены с учетом требований, изложенных в Приказе Минобрнауки России от 25 июля 2014 г. № 793 «Об утверждении правил формирования в уведомительном порядке перечня рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук и требований к рецензируемым научным изданиям для включения в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» с изменениями, утвержденными Приказом Минобрнауки России от 03 июня 2015 № 560 (подробнее на сайте: <http://vak.ed.gov.ru/>).

Пожалуйста, предварительно согласовывайте время своего визита в редакцию по телефону: +7 (495) 695 94 82.

Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается только при условии письменного разрешения редакции.

УКАЗАТЕЛИ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 1—6 НОМЕРАХ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ» ЗА 2015 ГОД

Содержание по разделам

Контекст

1. *Валеева Е.В.* Универсальные образовательные метафоры. — 4, 18—22.
2. *Висленко А.Л.* Возможности применения фрактального анализа к культурным объектам. — 2, 13—19.
3. *Гнатик Е.Н.* Конвергентные технологии и перспективы «расчеловечивания» человека. — 5, 17—20.
4. *Коваль О.А., Крюкова Е.Б.* Место художественной литературы в системе философской герменевтики. — 6, 4—8.
5. *Левандовская Е.Н., Пряхина А.В.* О концепте гибридизации в исследованиях национально-культурной идентичности: проблемы и перспективы. — 5, 4—9.
6. *Николаева Е.В.* Постнеклассическая картина мира в экранной реальности цифровой эпохи. — 4, 4—12.
7. *Оносов А.А.* Благая весть культуры Общего дела. — 1, 4—11; 2, 4—13.
8. *Пучковская А.А.* Культурологическая проблематика в работах И. Валлерстайна. — 4, 12—17.
9. *Самухин А.Х.* Знаковые образы виртуальной реальности в популярной культуре. — 6, 8—13.
10. *Севостьянов Д.А.* Инверсивная модель развития и «лингвистический поворот» в философии. — 5, 9—16.
11. *Черняк Л.С.* «Воплощенность личности и инклюзия»: медитации постороннего. — 3, 4—12.
12. *Шпилов А.В.* Extra contra intra. — 1, 11—17.
13. *Яркова Е.Н.* Искусство как предмет культурологии (опыт методологической рефлексии). — 3, 12—19.

Культурная реальность

14. *Алексеев-Апраксин А.М.* Всеединство и всеразличие. — 2, 20—23.
15. *Булатова Е.И.* Концептуализация молодежной социальности в постсубкультурных исследованиях: теория «новых племен». — 2, 24—28.
16. *Вольф Д.В.* «Селфи» как социокультурная практика в контексте DIY. — 1, 24—29.
17. *Гаврилина Л.М.* Топофилия современной культуры и пространственный поворот в социально-гуманитарном знании. — 2, 28—34.
18. *Делокаров К.Х.* Моделирование межкультурного диалога в условиях глобализации. — 5, 22—27.
19. *Дуков Е.В.* «Звезды» из пробирики. — 3, 28—36.
20. *Зайцева А.Ф.* Художественная рецепция как область реализации эстетической компоненты рекламы. — 4, 29—33.
21. *Засурский И.И.* Общественное достояние и авторское право. Роль государства и интересы общества в информационную эпоху. — 5, 32—36.
22. *Куксо К.А.* Медиализация детства: социокультурная генеалогия. — 4, 34—39.
23. *Лопатина Н.В.* Библиотека в культуре информационного общества. — 5, 27—31.

24. *Савицкая Т.Е.* Интернет вещей: опыт культурологического анализа. — 3, 20—27.
25. *Сальникова Е.В.* К большой предыстории документального начала современной визуальной культуры. — 2, 34—41.
26. *Строева О.В.* Трансгрессия как профанация в современном искусстве. — 1, 18—24.
27. *Сурова Е.Э., Васильева М.А.* Явление handmade: досуговый проект в современной культуре. — 6, 14—21.
28. *Филякова А.К.* Историко-культурные основания в эволюции зарубежных музеев науки и техники. — 4, 24—29.
29. *Юдина В.И.* Музыкальная культура российской провинции в контексте культурологического дискурса. — 6, 22—27.

В пространстве искусства и культурной жизни

30. *Баяхунова Л.Б.* Дорога в будущее и продолжение традиций: XV Международный конкурс им. П.И. Чайковского. — 4, 52—55.
31. *Верба Н.И.* «Das Donauweibchen», «Днепровская Русалка» и «Волшебная флейта»: грани интертекстуального и архетипического. — 5, 38—44.
32. *Выбыванец Э.В.* Балет «Фанданго» Л. Любовича в свете мифоритуальности: опыт осмысления. — 5, 44—49.
33. *Горюнова И.Э.* Тема холокоста в зрелищных видах искусства: к проблеме архетипов и стереотипов национальных культур. — 1, 35—40.
34. *Давидова М.Г.* Проектное предложение росписи часовни в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. — 6, 36—40.
35. *Ким Су Джин.* Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле. — 4, 46—51.
36. *Миловидов С.В.* Партиципаторные возможности трансмедийного повествования. — 4, 40—45.
37. *Недлина В.Е.* Реинтеграция культурного наследия в Казахстане в 1980—2010-х годах на примере музыкального искусства. — 2, 47—52.
38. *Нери Монтейро А.С.* Антунес Фильо: становление бразильской системы театрального искусства. — 3, 44—50.
39. *Пожаров А.И.* Вечное Средневековье: модели времени в современной массовой культуре. — 3, 38—43.
40. *Попов М.Е.* Социокультурная интеграция как способ разрешения конфликтов идентичностей в современной России. — 2, 42—46.
41. *Стародубцев О.В.* Философские идеи романтизма и русская церковная архитектура XIX века. — 5, 49—51.
42. *Тарасова М.В.* Диалог в пространстве художественной культуры: взаимодействие языков живописи и кино. — 1, 30—34.
43. *Финкельштейн Ю.А.* Игорь Стравинский и академическая гитарная музыка. — 1, 40—45.
44. *Хрусталева К.А.* Литературно-философская основа Третьей симфонии Густава Малера: гармония несочетаемого. — 2, 58—63.
45. *Шлыкова О.В.* Культурный диалог регионов России: механизмы партнерства власти, общества и бизнеса. — 6, 28—35.

Наследие

46. Гаганова М.А. Троице-Сергиева лавра в контексте «музейного» восприятия дореволюционной России. — 4, 69—75.
47. Гармаш О.А. Истоки отечественного музыкального менеджмента: неизученные страницы. — 3, 63—69.
48. Гончарова Н.Н. Парные изображения в росписи северных сундуков XVII—XVIII веков. — 2, 69—73.
49. Догорова Н.А. Антропологические признаки театральности в контексте танцевальной пластики мордвы. — 6, 48—51.
50. Игнатьева С.С. Традиционная культура модернизационной Якутии: проблема человека в глобальном обществе. — 5, 62—65.
51. Клюканова Л.Г. Частное коллекционирование как явление современной культуры. — 2, 73—77.
52. Королева В.А. Музыкальная культура Дальнего Востока России второй половины XIX века — 1922 года: поиски региональной идентичности. — 1, 46—51.
53. Куклинова И.А. Бытование термина «музей» в европейской культуре XVIII века. — 5, 52—57.
54. Кутыкова И.В. О соотношении понятий «историческая культура» и «историческое сознание». — 2, 64—69.
55. Маслов К.И. Церковная живопись Сапожниковых в оценках архимандрита Фотия и археолога Г.Д. Филимонова. — 6, 52—56.
56. Махан В.В. Загадка древнерусской домры. — 1, 52—61.
57. Нетусова Т.М. Принцип монтажного изложения С.М. Эйзенштейна как форма самопрезентации в любительской фотографии конца XX — начала XXI века. — 4, 56—63.
58. Платонова О.А. Сальса и сантерия: к проблеме десакрализации ритуала. — 3, 52—58.
59. Терешкина О.Л. Западноевропейское искусство глазами пенсионеров Академии художеств второй половины XVIII в. (проблемы интерпретации). — 5, 57—61.
60. Ткаченко Е.С. Немецкий мотет в творчестве И. Брамса. — 3, 58—63.
61. Углева Н.В. Государственный музей мебели. — 4, 64—69.
62. Щербань А.Л. Орнаментация керамики как специфический признак культуры (на примере керамики Левобережной Украины). — 1, 61—65.
63. Яценко К.В. Образ коня на китайской народной картине цзяма провинции Юньнань: функции, иконография, происхождение. — 6, 42—47.

Имена. Портреты

64. Анисимова Е.А. Казимир Малевич: фрактализация как путь к супрематизму. — 6, 66—73.
65. Астахов О.Ю. Идеи русского символизма конца XIX — начала XX века в культурно-исторической типологии П. Сорокина. — 6, 62—66.
66. Бабич И.А. К вопросу о философии визуального: путь, пройденный до конца (эссе). — 1, 66—68.
67. Гамзатова П.Р. Лиминальность как архетип в творчестве Ф. Феллини. — 3, 70—78.
68. Горобец С.В. Творческий портрет Александра Зилоти (к 70-летию со дня смерти). — 2, 78—83.
69. Грушевская Н.А. Творческие методы А.Я. Головина и его близость к деятельности Союза русских художников. — 4, 81—85.
70. Дорофеева Л.Г. Визуальность в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». — 3, 79—84.

71. Закревская А.А. Магический реализм Микеланджело Антониони: ускользающая оптика. — 3, 84—89.
72. Кузнецов Г.А. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldenentenor. — 1, 69—76.
73. Лебедев В.Ю., Федоров А.В. Творчество А.Н. Вертинского в контексте Серебряного века как ламинарной культуры. — 5, 72—77.
74. Лорети А. Проблема выхода из солипсизма у Л. Витгенштейна. — 6, 58—61.
75. Мордашова В.Л. Метаморфозы в творчестве Ф.А. Малявина 1910-х годов и обстоятельства его эмиграции. — 1, 83—87.
76. Петров В.О. Синтетические идеи Джованни Лоренцо Бернини в XX веке: к истории и теории перформанса. — 5, 66—71.
77. Петрусёва Н.А. «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции (к 90-летию Пьера Булеза). — 2, 84—90.
78. Скоробогачева Е.А. Проблема интерпретации художественных традиций и образов Русского Севера в творчестве И.Я. Билибина. — 1, 77—82.
79. Троицкий С.А., Троицкая А.А. Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому. — 4, 77—81.

Кафедра

80. Дрожжина М.Н., Поморцева Н.В. Становление современной хоровой исполнительской школы (на примере Кемеровской области). — 1, 94—98.
81. Каузанов Е.Л. Дебаты о коллективной вине в Западной Германии (1945—1950-е годы). — 1, 99—103.
82. Ковалев А.Б. Авторское духовно-музыкальное произведение: специфика жанра. — 5, 89—93.
83. Красильникова М.Б., Севастьянова С.К. К вопросу о современных подходах к определению понятия «культура». — 4, 98—103.
84. Левшин К.Н. Особенности обучения на режиссерском факультете. Некоторые упражнения актерского тренинга первого курса. — 5, 83—88.
85. Летягин Л.Н. Алфавиты флоры: функциональные аспекты поведенческой модели. — 1, 88—94.
86. Логинов А.А. Коллекционирование фотографии. — 3, 90—95.
87. Меркулова Н.Г. Генезис, дефиниция и типологические характеристики понятия «культурный код» в гуманитарном дискурсе. — 6, 80—84.
88. Науменко В.Г. На первых ролях. Суворов и Крым в его письмах и записках. — 3, 96—101.
89. Северин В.Д. Дизайн музейных экспозиций (на примере музея «Харьковщина в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов»). — 2, 109—113.
90. Троцук И.В., Морозова А.В. Социальные функции одежды: костюм как объект социологического интереса. — 2, 97—103.
91. Фортунатова В.А., Валева Е.В. Иномирность и иномерность как метафоры социального и культурного развития современника. — 6, 74—80.
92. Чумакова В.П. Типы «культурной предрасположенности коммуникации» современных студентов: интерпретация концепции Герберта Маршалла Маклюэна. — 2, 104—108.
93. Шиббаева М.М. Деятели отечественной культуры о субъекте художественного творчества. — 2, 92—96.

94. Шлыкова О.В. Социокультурная среда Интернета: новые ценности и коммуникативные смыслы. — 4, 86—98.
95. Янутш О.А. «Мифы» о вызовах современной культуры в работах по культурологии образования. — 5, 78—82.

Orbis litterarum

96. Амельченко Г.К., Протасова Л.А. Проект «Дорога к литературе» — расширение рамок чтения в техническом вузе. — 5, 107—109.
97. Аскарова В.Я. Понять, угадать, почувствовать читателя [Рец. на кн.: Серебряная М.Я., Швецова-Водка Г.Н. Типология чтения и читателей художественной литературы. М., 2014. 304 с.]. — 3, 119—121.
98. Дивногогорцева С.Ю. Церковно-педагогическая литература как феномен православной культуры России. — 1, 104—109.
99. Исаченко Т.А. «Невозможно есть уподобити Соловецкого острова Афонской Горе...» [Рец. на кн.: Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой] иеродиакона Чудова монастыря Дамаскина († 1705). М., 2015. 100 с.]. — 5, 101—102.
100. Козлова А.А. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры. — 3, 114—118.
101. Колесников С.А. Парадоксы новизны в культуре Возрождения: духовно-нравственный аспект. — 4, 110—115.
102. Колышева Е.Ю. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: эдиционно-текстологические проблемы. — 4, 104—108.
103. Краснаярова О.В. Мертвые не молчат, или Смерть в Фейсбуке. — 2, 125—129.
104. Крошкина Л.В. Образ Церкви в житиях матери Марии (Скобцовой). — 1, 110—114.
105. Кудрявцева К.Г. Некоторые мифологические мотивы в апокрифах Второго Храма и Откровении Иоанна Богослова. — 1, 118—125.
106. Кудряшова А.А. Стилеобразующие доминанты русской автобиографической прозы XIX—XX веков: мотив Богообщения. — 6, 94—100.
107. Кузьменко Г.Н. От литературной сказки к истории человечества: в поисках утраченной реальности. — 1, 115—118.
108. Максимова Е.В. Архимандрит Антонин (Капустин) как археограф и библиофил. — 2, 114—119.
109. Морева О.В. Детское чтение на рубеже XIX—XX вв. (по материалам Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского). — 5, 103—106.
110. Панова А.Ю. «Чтобы знали, чтобы знали...» [Рец. на кн.: Булгаков М.А. Мастер и Маргарита : полное собрание черновиков романа. М., 2014. Т. 1. 840 с. Т. 2. 816 с.]. — 4, 109.
111. Подик И.В. Этнокультурные особенности мотивации чтения тувинского читателя. — 6, 100—105.
112. Полтавцева Н.Г. Телевизионная версия литературного произведения как форма массовой культуры. — 2, 119—124.
113. Сахно И.М. «Ut pictura poesis»: поэтическая и живописная эмблема барокко. — 5, 94—101.

114. Севастьянова С.К. «Яко есть прекрасно и благолепно творение ангельское»: образы ангелов в первом переводе сборника «Великое Зерцало». — 6, 86—94.
115. Юмашева Ю.Ю. Историко-биографические исследования и архивы. — 3, 102—109.
116. Якушева Л.А. Подарок и дарение в художественном осмыслении А.П. Чехова. — 3, 109—114.

Связь времен

117. Вальковский А.В. Фестивальное движение в Волгограде в 1980—2000-е гг.: линии преемственности. — 5, 121—127.
118. Гришин М.В. «Японизм» рубежа XIX—XX века как общеевропейское культурное явление. — 2, 130—136.
119. Давыдов А.А. Генезис классического греческого театра: культурфилософские интерпретации. — 6, 106—111.
120. Журкова Д.А. Что показывает песня? Популярная музыка на советском телевидении. Часть 1. 1960—1970-е годы. — 3, 122—134.
121. Журкова Д.А. Что показывает песня? Популярная музыка на советском телевидении. Часть 2. 1980-е годы. — 3, 135—141.
122. Кауганов Е.Л. «Спор Гольдхагена» и реактуализация проблемы вины в ФРГ в 1990-е годы. — 5, 116—121.
123. Колягина Н.К. Московские памятники героям Великой Отечественной войны конца 1990-х — середины 2000-х гг. в контексте советской и американско-европейской традиции военной коммеморации. — 5, 110—116.
124. Комиссарук Е.Л. Борьба за собственный язык в Ладакхе: история одного журнала. — 2, 137—141.
125. Кривошей И.М. Русский романс. К вопросу о корреляции концептов «Природа» и «Диалог с Библией». — 6, 111—115.
126. Самарин А.Ю. Печатные списки подписчиков как источник социокультурного моделирования в истории читателя (на материале последней трети XVIII века). — 6, 115—123.
127. Сибиряков В.Н. Эволюция эстетических идей в искусстве звукозаписи. — 4, 116—122.
128. Смирнова-Сеславинская М.В. Формирование цыганского населения России: ранние миграции. — 1, 134—141.
129. Спектор Д.М. Власть: метафоры смерти и символы воскрешения. — 1, 126—134.
130. Фагурел Ю.Е. К вопросу о бытовании маскарадных беговых саней в России (по материалам коллекции экипажей Государственного исторического музея). — 4, 122—127.
131. Авторы номера. — 1, 147—148; 2, 142—143; 3, 147—148; 4, 128—129; 5, 128—129; 6, 124—125.
132. Информация о статьях на английском языке. — 1, 142—146; 2, 144—148; 3, 142—146; 4, 130—145; 5, 130—145; 6, 126—142.
133. К сведению авторов. — 4, 146—148; 5, 147—148; 6, 143—144.
134. Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2015 год. — 6, 145—148.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

- Алексеев-Апраксин А.М. 14
Амельченко Г.К. 96
Анисимова Е.А. 64
Аскарова В.Я. 97
Астахов О.Ю. 65
Бабич И.А. 66
Баяхунова Л.Б. 30
Булатова Е.И. 15
Валеева Е.В. 1, 91
Вальковский А.В. 117
Васильева М.А. 27
Верба Н.И. 31
Висленко А.Л. 2
Вольф Д.В. 16
Выбыванец Э.В. 32
Гаврилина Л.М. 17
Гаганова М.А. 46
Гамзатова П.Р. 67
Гармаш О.А. 47
Гнатик Е.Н. 3
Гончарова Н.Н. 48
Горобец С.В. 68
Горюнова И.Э. 33
Гришин М.В. 118
Грушевская Н.А. 69
Давидова М.Г. 34
Давыдов А.А. 119
Делокаров К.Х. 18
Дивногорцева С.Ю. 98
Догорова Н.А. 49
Дорофеева Л.Г. 70
Дрожжина М.Н. 80
Дуков Е.В. 19
Журкова Д.А. 120, 121
Зайцева А.Ф. 20
Закревская А.А. 71
Засурский И.И. 21
Игнатьева С.С. 50
Исаченко Т.А. 99
Кауганов Е.Л. 81, 122
Ким Су Джин 35
Клюканова Л.Г. 51
Ковалев А.Б. 82
Коваль О.А. 4
Козлова А.А. 100
Колесников С.А. 101
Колышева Е.Ю. 102
Колягина Н.К. 123
Комиссарук Е.Л. 124
Королева В.А. 52
Красильникова М.Б. 83
Красноярова О.В. 103
Кривошей И.М. 125
Крошкина Л.В. 104
Крюкова Е.Б. 4
Кудрявцева К.Г. 105
Кудряшова А.А. 106
Кузнецов Г.А. 72
Кузьменко Г.Н. 107
Куклинова И.А. 53
Куксо К.А. 22
Кутыкова И.В. 54
Лебедев В.Ю. 73
Левандовская Е.Н. 5
Левшин К.Н. 84
Летягин Л.Н. 85
Логинов А.А. 86
Лопатина Н.В. 23
Лорети А. 74
Максимова Е.В. 108
Маслов К.И. 55
Махан В.В. 56
Меркулова Н.Г. 87
Миловидов С.В. 36
Мордашова В.Л. 75
Морева О.В. 109
Морозова А.В. 90
Науменко В.Г. 88
Недлина В.Е. 37
Нетусова Т.М. 57
Нери Монтейро А.С. 38
Николаева Е.В. 6
Оносов А.А. 7
Панова А.Ю. 110
Петров В.О. 76
Петрусёва Н.А. 77
Платонова О.А. 58
Подик И.В. 111
Полтавцева Н.Г. 112
Поморцева Н.В. 80
Пожаров А.И. 39
Попов М.Е. 40
Протасова Л.А. 96
Пряхина А.В. 5
Пучковская А.А. 8
Савицкая Т.Е. 24
Сальникова Е.В. 25
Самарин А.Ю. 126
Самухин А.Х. 9
Сахно И.М. 113
Севастьянова С.К. 83, 114
Севостьянов Д.А. 10
Северин В.Д. 89
Сибиряков В.Н. 127
Скоробогачева Е.А. 78
Смирнова-Сеславинская М.В. 128
Спектор Д.М. 129
Стародубцев О.В. 41
Строева О.В. 26
Сурова Е.Э. 27
Тарасова М.В. 42
Терешкина О.Л. 59
Ткаченко Е.С. 60
Троицкая А.А. 79
Троицкий С.А. 79
Троцук И.В. 90
Углева Н.В. 61
Фагурел Ю.Е. 130
Федоров А.В. 73
Филякова А.К. 28
Финкельштейн Ю.А. 43
Фортунатова В.А. 91
Хрусталева К.А. 44
Черняк Л.С. 11
Чумакова В.П. 92
Шиббаева М.М. 93
Шипилов А.В. 12
Шлыкова О.В. 45, 94
Щербань А.Л. 62
Юдина В.И. 29
Юмашева Ю.Ю. 115
Якушева Л.А. 116
Янутш О.А. 95
Яркова Е.Н. 13
Яценко К.В. 63

Подписка на журнал «Обсерватория культуры»

Подписка в редакции

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
ФГБУ «Российская государственная библиотека», Отдел периодических изданий (8).
тел.: +7 (495) 695-94-82; +7 (499) 557-04-70, доб. 1064
e-mail: bvdogovor@rsl.ru

Подписные агентства

Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.
Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство,
работающее в Вашем регионе.

Распространение журнала в цифровой форме

- Подписчики базы данных **East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание»** (UDB-LIB) могут читать журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде по адресу:
<http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>
- Подписчики базы данных **Национальный цифровой ресурс Руконт** могут читать журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде по адресу:
<http://rucont.ru/efd/279322>
- Приобрести подписку на журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде для физических лиц можно через сервис **«Пресса по подписке»** агентства «Книга-Сервис» по адресу:
<http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

Подробнее — на сайте журнала <http://observatoria.rsl.ru/>

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый Российской государственной библиотекой с 2004 года, включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации. В журнале публикуются оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству по следующим отраслям науки и группам специальностей:

09.00.00 Философские науки
17.00.00 Искусствоведение
24.00.00 Культурология

6 2015

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

OBSERVATORY of CULTURE



Москва 2015