

3
2014

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

журнал-обозрение



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
ИНФОРМКУЛЬТУРА

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ
журнал-обозрение

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



3
2014

Состав Редакционного совета

Федоров Виктор Васильевич

председатель
(Российская государственная
библиотека)

Веденин Юрий Александрович

(Российский научно-исследовательский
институт
культурного и природного наследия)

Дианова Валентина Михайловна

(Санкт-Петербургский
государственный университет)

Дуков Евгений Викторович

(Государственный институт
искусствознания)

Егоров Владимир Константинович

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

Зверева Галина Ивановна

(Российский государственный
гуманитарный университет)

Любимов Борис Николаевич

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

Орлова Эльна Александровна

(Государственная академия славянской
культуры)

Разлогов Кирилл Эмильевич

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

Рубинштейн Александр Яковлевич

(Институт экономики РАН)

Румянцев Олег Константинович

(Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного
наследия)

Рязанова-Кларк Лара

(Эдинбургский университет,
Великобритания)

Сиповская Наталья Владимировна

(Государственный институт
искусствоведения)

Тихонова Людмила Николаевна

(Российская государственная
библиотека)

Ферингер Маргарет

(Центр литературных и культурных
исследований, Берлин, Федеративная
Республика Германия)

Флиер Андрей Яковлевич

(Московский гуманитарный
университет)

Фоменко Андрей Николаевич

(Санкт-Петербургское отделение
Российского института
культурологии)

Штейнер Евгений Семенович

(НИУ «Высшая школа экономики»,
Москва, Лондонский университет,
Великобритания)

© ФГБУ «Российская государственная
библиотека», 2014

1 КОНТЕКСТ

- А.П. Опанасюк.** К определению интенционального стиля искусства 4
И.В. Гибелев, О.К. Румянцев. Открытость границы жизненного мира
и ее репрезентация 11
Д.А. Севостьянов. Инверсивные отношения в социально-экономических
системах 18

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Е.В. Николаева.** Парадигматические константы и структурно-семантические
паттерны цифровой культуры 26
Н.К. Радина. «Мужская жизнь» как культурный проект
(на примере «наивных» и литературных автобиографий) 33
И.В. Троцук, А.В. Морозова. Дарение цветов: социологический анализ
ритуализированной практики 41

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

- М.И. Катунян.** Перформанс, флюксус, ток-шоу: искусство-жизнь
в реальном времени 48
А.А. Деникин. В защиту видеоигр 53
явление
Т.А. Акиндинова. Характер нации как наследие культурной традиции 60

4 НАСЛЕДИЕ

- Н.А. Калугина.** Автопортрет Александра Брюллова 66
Н.И. Верба. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном
жанрах творчества Н.А. Римского-Корсакова:
аспекты интертекстуальности и архетипичности 71
Т.Ю. Зима. Томское отделение Императорского Русского
музыкального общества как социокультурный феномен Сибири
конца XIX — начала XX века 78

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Г.И. Степанова.** Н.Н. Соловцов — ведущий театрально-драматический антрепренер Одесского городского театра (конец XIX — начало XX века) 84
- Ю.К. Захаров.** Иван Шишов: первые опыты анализа мелодии в СССР 90

6 КАФЕДРА

программы и методики

- В.А. Гончарова.** Курс дисциплины «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» (учебная программа) 100

лекции по культурологии

- Р.Е. Гергилов.** Культурные детерминанты стыда..... 107
- Д.И. Сазонов.** Ренегатство в Церкви: подрыв устоев или очищение? (К вопросу церковно-государственных отношений в конце 50-х — начале 60-х годов XX века) 114

7 ORBIS LITTERARUM

по материалам конференции

- Н.Ю. Соколова.** Российская академическая наука на современном этапе: информационно-коммуникационный аспект..... 120
- Г.О. Еременко.** Общие принципы наукометрической оценки журналов гуманитарного профиля 124

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Т.В. Вильданова.** О некоторых образах русского крестьянского искусства, их истоках и трансформации православным сознанием народа 128

Состав редакционной коллегии

Главный редактор:
Лаптева Тамара Ильинична
Заместитель главного редактора:
Ветлицына Ирина Михайловна
Редакторы:
Гусейнова Нонна Михайловна
Обидин Александр Иванович

Кураторы направлений:
Орлова Эльна Александровна
(Контекст. Культурная реальность)

Дуков Евгений Викторович
(В пространстве искусства и культурной жизни)

Зверева Галина Ивановна
(Кафедра)

Дианова Валентина Михайловна
(Наследие)

Ответственный секретарь
Надежда Ткаченко

Дизайн макета
Виктор Малофеевский

Предпечатная подготовка
Цех предпечатной подготовки
Нач. цеха *Тамара Медведева*
Верстка *Надежда Епифанова*
Технический редактор *Наталья Соловьева*
Корректор: *Ольга Герасимова*

Журнал зарегистрирован
Министерством Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации —
ПИ № 77-16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредители: ФГБУ «Российская государственная библиотека»
НИЦ Информкультура РГБ

Издатель: ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Адрес Редакции: 119019, г. Москва,
ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел./факс 8(495)695-83-12
E-mail: aisnikl@rsl.ru

Рукописи, фотографии, рисунки
не возвращаются

Перепечатка материалов
разрешается только по согласованию
с редакцией, ссылка на журнал
«Обсерватория культуры» обязательна

Типография
Подписано в печать 03.07.14
Формат 60×90/8. Офсетная печать
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18,0
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

УДК 130.2+008; 7.01
ББК 71.0-71.1; 85.0

А.П. ОПАНАСЮК

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ИСКУССТВА

Рассматриваются характерные черты интенционального стиля искусства, природа и содержание которого соотносятся с размещением в процессуальном бытии культуры динамического принципа экстенсивным, с формированием в пространстве культуры интенциональной рефлексии, которая моделирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы и обуславливает соответственный стиль культурного бытия — интенциональный стиль.

Ключевые слова: стиль, интенциональность, интенциональный стиль, культура, интенциональная рефлексия культуры, базовые принципы интенционализма, феноменология.

Искусство XX — начала XXI веков представлено множеством стиливых тенденций и явлений, обусловивших стиливую сложность современной культуры. Стиливое разнообразие способствует возникновению неопределенности как следствия расширения смысловых границ стиля, что позволяет говорить о конце стиля [1; 2]. Отсюда чрезвычайная актуальность анализа и определения причин этого явления в культуре. Не менее важная задача — обобщение стиливого разнообразия в контексте некой *универсалии*, концепции или парадигмы, которая может не только объяснить все это, но и наметить контуры будущего культурного и художественного развития.

Такого рода концепции в науке автору не известны, хотя нельзя не отметить, что публикаций, посвященных современному искусству и современному стилю, достаточно много. В представленной статье они не анализируются.

КОНТЕКСТ

Взамен предлагается не имеющая аналогов *концепция интенционализма культуры*, которая позволяет обобщить стилевое разнообразие искусства XX — начала XXI веков. Концепция исходит из закономерностей процессуального бытия культуры, определяет основания интенционального стиля, природа которого связана с замещением динамического принципа в становлении культуры экстенсивным, с формированием в ее пространстве интенциональной рефлексии, которая моделирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы, обуславливает соответствующий стиль культурного бытия — интенциональный стиль. В известной степени эти вопросы рассмотрены нами в нескольких публикациях [3—5].

Определение характерных черт и центральных позиций в бытии интенционального стиля, формирующих его смысловое поле

Основные положения, изложенные в прежних публикациях, сводятся к следующему:

1) автор исходит из аргументированной точки зрения, согласно которой в исследовании культурно-художественных явлений и процессуального бытия культуры следует иметь в виду классическую четырехэтапную структуру (символический, классический, романтический, интенциональный периоды становления). Ее можно соотносить со структурно-смысловыми параметрами тетрактиды. Если такое количество не прослеживается, необходимо предполагать: наличие ошибки в анализе бытия культуры; отклонение развития от классического четырехэтапного формирования; случай, когда по разным причинам бытие культуры полностью не состоялось; культурное образование, лишенное соответствующего импульса для саморазвития, в результате чего оно становится сателлитом иной большой культуры и по-разному выражает содержание ее процессуального бытия [6; 7, с. 133—136];

2) динамика культуры производит аналогичную динамику формирования стиля, что дает основание говорить об универсальных стилях в художественном бытии культуры (в нашей монографии этому вопросу посвящен раздел «Динамика культуры — динамика стиля», в котором определяются символический, классический, романтический, интенциональный стили) [7, с. 260—278];

3) в связи с замещением динамического принципа формирования, определяющего культурное бытие первых трех периодов, экстенсивным, с которым соотносится бытие культуры в заключительный период становления, в пространстве культуры возникает характерный этап развития. Его содержание соотносится нами с интенциональной рефлексией (культуры). В свою очередь последняя формирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы¹

и обуславливает особенное — интенциональное — бытие со всеми характерными моментами: сосредоточенность на свершившемся бытии культуры, на ее образном *intentio* (образно-смысловом наклонении), культурно-художественных явлениях предыдущих периодов становления, моделировании на основании известных художественных образцов и согласно принципу компиляции подобных культурно-художественных явлений; чрезвычайное внимание к созерцанию, анализу пройденного пути с целью обобщения предыдущего и прогноза возможного будущего развития. Вместе с тем указанные позиции в контексте интенционального стиля актуализируют моменты, требующие дополнительных объяснений.

Прежде всего отметим типичную картину в бытии стилевых явлений, которую можно охарактеризовать, например, на основе сравнения с пассионарным взрывом и развитием этноса по Л. Гумилеву. Так было с классицизмом (появлялись соответствующие трактаты и публикации во многих европейских странах [8]), романтизмом (имеются аналогичные манифесты и трактаты [9]), импрессионизмом (выставки картин с 1874 по 1886 год, совместные программы художников-импрессионистов и т. п.). Отметим и закономерности развития: возникают импульсы, генерирующие стилевые рефлексии и идейно-художественные проекты; исходные позиции определенных стилей развиваются, первичное значение приобретает четкие черты, после чего теряет накопленное и в лучшем случае переходит к пост-существованию, или состоянию, разнообразному по смыслу.

Бытие интенционального стиля предполагает иные условия. Хотя именно такого плана «инаковость» как раз показывает его характерные признаки. На первый взгляд в формировании интенционального стиля мы не сталкиваемся с ситуацией, характерной для предыдущих великих стилей. Кроме того речи об интенциональном стиле не было ни на рубеже XIX—XX веков, ни в период характерного развития культурно-художественных явлений в XX веке. Отдельные случаи, когда по разным причинам интенциональные аспекты отмечаются в отношении искусства или произведений искусства (например, анализ музыкальных произведений, осуществленный Р. Ингарденом [10]), конечно же, нельзя брать во внимание и на этом основании выстраивать базис для выделения интенционального стиля как самостоятельной стилевой универсалии.

Вместе с тем эта «незаметность» интенциональных стилевых признаков становится понятной с учетом закономерностей бытия заключительных периодов развития культуры, как и заключительных фаз любых явлений, в том числе других стилей европейского искусства. Ведь такая невыразительность очевидна в бытии каждого из указанных стилей на заключительном этапе их развития. Та же неясность, смысловая разнoplановость характерна, например, для романтизма: в XIX веке этот стиль развивается, приобретает универсальность и на границе XIX—XX веков переходит в позднеромантический формат,

¹ Согласно нашей концепции, интенционально-коннотативные смыслы принадлежат к определенным нами **семи базовым принципам интенционализма**: экстенции, интро-ретро-спекции и компиляции, периферийности, феноменологизма, индетерминизма, абдукции, прогностики [3; 7].

в плоскости которого его первоначальные признаки уже трудно «увидеть» и определить.

Таким образом, как в бытии стиля трудно определить признаки, которые утратили красоту своего «лица» на заключительном этапе развития, так и в бытии культуры трудно определить стилиевые признаки заключительного этапа ее становления, с чем, собственно, и соотносятся интенциональный стиль и его особенности. Нас сбивает с толку простая ситуация. В бытии стилей, принадлежащих динамической плоскости культуры, мы имеем дело с некоей рефлексией, которая называется и развивается. С интенциональным стилем все происходит иначе: он базируется на предыдущих стилиевых признаках (предыдущих стилях культуры), присутствующих в пространстве заключительного периода культуры, которые проявлены экстенсивно. Особенностью интенционального стиля является сосредоточение именно на известных стилиевых и выразительных моментах, которые уже по-иному и в различной степени выражены: они затушеваны, затемнены, смещены, интро-ретро-спектрированы, деструктурированы, что и предполагают (фиксируют, выражают) базовые принципы интенционализма и интенционально-коннотативные смыслы. И именно такие моменты дают основания согласиться с тем, что в европейской культуры XX века на самом деле отсутствует качественно новый стиль: «... мы не встречаем каких-либо принципиально новых идейно-теоретических открытий» [11, с. 13]². Импрессионизм не может быть поставлен рядом с такими универсалиями, как классицизм и романтизм, а стили, которые присутствуют в указанном пространстве (XX в.), фактически выступают компилянтами предыдущих стилиевых интенций и явлений.

В научной литературе можно встретить суждение относительно выхода искусства «за свои пределы». Например, в концепции искусства Г. Гегеля проводится идея о том, что после символического, классического и романтического периодов искусство, уже всесторонне раскрывшее нам «существенные воззрения на мир», выходит за «его собственные пределы» и в целом обращается «против того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью...». При этом в таком «выходе искусства за свои границы оно представляет собой также возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в собственное чувство ... художник получает свое содержание в самом себе» [12, с. 315—318]. Теория интенционализма культуры более четко объясняет содержание таких явлений.

Прежде всего укажем на невозможность выхода стиля культуры и самой культуры «за свои пределы» в рамках определенной культуры, поскольку тогда искусство и

культура перестанут существовать. В контексте процессуального бытия стиля культуры это означает, что стиль, который прошел динамичную фазу становления и фактически раскрыл свое содержание, на заключительном этапе развития (культуры) «выходит» за свои и культуры пределы динамического формирования и фокусируется на по большей части свершившемся бытии в его экстенсивном выявлении. В современной науке такого плана культурно-художественные явления часто определяются при помощи частиц «пост» (постимпрессионизм, постромантизм, постструктурализм, постмодернизм, постпозитивизм, постистория и т. д.), тогда как реликтовые фазы соотносятся и определяются с помощью частицы «нео» (неоклассицизм, неоромантизм, неоимпрессионизм, неотрадиционализм, неоструктурализм). Пост- и неосуществование находятся за пределами динамического становления и принадлежат экстенсивному типу формирования, что, кроме прочего, объясняет природу «незаметности» и «теневой» аспект смысловых признаков интенционального стиля. Благодаря экстенсии в процессуальном бытии культуры формируется ситуация возможности и необходимости интенционального/феноменологического сосредоточения на сформированных ею же в предыдущие периоды становления культурно-художественных явлениях, что не было возможно в динамической фазе развития (вопрос, почему интенциональное сосредоточение полагается вместе с феноменологическим, рассматривается ниже). Очевидно, что последние так или иначе всегда будут присутствовать в пространстве заключительного периода культуры, как и то, что их экстенсивный «статус» будет значительно отличаться от их функционирования в динамической плоскости культуры (в предыдущие периоды ее бытия).

Исходя из интерпретации культуры как самобытного общественного организма, следует признать, что заключительный период процессуального бытия культуры всегда будет принадлежать экстенсивному принципу и в пределах стиля культуры соотноситься с *репликативным формированием* (англ. replication — копирование, от латин. replicatio — обратное движение; поворот, отображение, возвращение). Более того, если в пределах динамики (символический, классический, в значительной степени романтический периоды становления культуры) стилистические моменты принадлежат (выражают) пространству неизвестного, потенциального и качественно нового, которое благодаря проективным интенциям воплощается в реалии стиля культуры и развивает его, то в экстенсивной фазе последние теряют свое амплуа, они уже принадлежат сфере известного, ранее открытого и поэтому соотносятся с отрицанием стиля. Таким образом, в интенциональный период процессуального бытия культуры указанные моменты обретают все большее значение, в результате чего возникает тотально репликативная ситуация, о которой в контексте бытия стиля говорят как о конце стилиевого явления.

Отметим закономерности и характерные особенности таких формирований. В учебнике «Музыкальная

² «Если взглянуть в XX век, то в музыке, традиционно основывающейся на внутреннем представлении, мы не встречаем каких-либо принципиально новых идейно-теоретических открытий. Даже разнообразные виды звукового конструктивизма, если они не вырождаются в натурализм (то есть не утрачивают музыкально-эстетических качеств), ориентируются на какую-либо из ранее сложившихся эстетических систем (классическую, фольклорную, романтическую, импрессионистскую) или на их смешения» [11, с. 13].

форма» И.В. Спосибин выделяет шесть основных функций частей в музыкальной форме — вступительную, изложение темы, связующую, срединную, репризную, заключительную [13, с. 29—42]. В данном случае нас интересуют два фундаментальных аспекта бытия — начало и конец. Первый соотносится с развитием образно-смысловой природы явления (вступление, экспозиция, связующий, срединный типы изложения, частично репризный — при наличии динамической репризы), второй выражает содержание фаз затухания и завершения предыдущего становления (репризный, заключительный типы изложения). При этом в параграфе «Принципы развития в музыкальной форме, их общая система» И.В. Спосибин определяет пять основных этапов и принципов развития: повторение, измененное повторение, разработка, производный контраст, контраст сопоставления [13, с. 43].

Если эту линию отдаления от источника музыкальной темы (идеи) проанализировать в контексте фундаментальных означиваний процессуального бытия — начала и окончания, динамичного и экстенсивного, — очевидным становится, что повтор в динамичной фазе всегда предполагает проективную основу, своеобразную форму накопления сил для качественно новой стадии развития, тогда как во втором случае он уже не имеет такого значения и не оказывает подобного действия (эффекта). Это указывает на снижение интенсивности, ослабление фактора нового качества, «топтанье» на месте, потому что оптимизация, актуализация и воплощение смысловых означиваний некоего явления (стиля культуры) базируются на репликативном основании по большей части свершившегося бытия. То же самое относится к другим формам развития — измененному повторению, разработке, производному контрасту, контрасту сопоставления. То есть на заключительном этапе формирования в экстенсивных случаях все они существуют в плоскости *повторения*, вернее *экстенсивного/репликативного повторения*. Причем в динамической плоскости становления фазы развития главным образом разворачиваются поочередно, а на экстенсивном этапе они уже могут как сосуществовать, так и опережать друг друга или предшествовать одна другой.

Причиной указанного является изменение типа формирования: в динамичной плоскости присутствует фактор новизны и проективное развитие материала, тогда как в экстенсивной это просто невозможно, потому что новизна материала уже «выявлена», и последовательность его изложения не имеет особого значения.

Именно здесь коренится объяснение моментов, которые в контексте стилизового бытия современной культуры определяются как полистилевые, компилятивные и соответствующие им тенденции! Это объясняет механизм их возникновения, а не философские размышления модернистов и постмодернистов, которые сами являются результатом культурного бытия на заключительном этапе развития и подпадают под действие указанных выше закономерностей.

Имеет место смещение в процессуальном бытии культуры от плоскости развития к плоскости функции, что и обеспечивает возможность существования разных по времени и содержанию явлений. И именно фактор *terminus'a*, как интенциональности/феноменологии в целом и сосредоточение на первичной данности явления с отделением от «базирующихся на этих связях мифологических, научных, идеологических ... установок и схем», приобретенных явлением — в нашем случае культурой — в процессе динамического становления³, определяет всевозможные стилистические манифестации культуры в этот период развития.

Все вышеизложенное дает возможность предложить следующие *выводы и соображения*, касающиеся *интенционального стиля*.

1. Интенциональный стиль, хотя и отрицает предыдущее стиливое и культурно-художественное бытие, оборачивается «против того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью...» [12, с. 320], в целом не отделяется (не может) от предыдущих стиливых перспектив, а базируется на своеобразном их исследовании. Экстенсивный вектор в бытии культуры и соответствующая рефлексия (интенциональная рефлексия культуры) исходят из апелляции к предыдущему становлению, что автоматически предполагает наличие в его смысловом поле предыдущих смысловых компонентов культурно-художественных манифестаций. Ведь невозможно предположить, что какие-либо формы освобождения возможны в отсутствие материала, от которого планируется освобождение. В этом процессе должно иметь место пусть даже самое незначительное «упоминание» о тех вещах, от которых предполагается отойти, отказаться.

Ярким примером упомянутого является импрессионизм. Он заявляет о себе как новая стиливая тенденция (стиль), которая исходит из стремления освободиться от предыдущих достижений, романтической эстетики, как попытка сосредоточиться на чистых образах, не связанных с реалиями жизни. Однако в смысловой структуре импрессионизма присутствует и то, от чего он намерен отойти. Желание К. Моне поймать момент, который никогда не вернется — и потому его нужно срочно запечатлеть, переключается с романтическим лозунгом: зафиксировать и выразить неповторимый миг. Разница состоит только в векторе наблюдений и эмоциональной составляющей изображаемых и выражаемых объектов, что обуславливает другие средства выразительности и художественную практику. Романтизм в этом моменте видит своеобразную элгию, в некоторой степени драму, пытается объединить-

³ «Интенциональность (от лат. *intentio* — устремление) в феноменологии — первичная смыслообразующая устремленность сознания к миру, смыслоформирующее отношение сознания к предмету, предметная интерпретация ощущений ... Тем самым чистое сознание как смыслообразование (интенциональность) отъединяется от основывающихся на этих связях мифологических, научных, идеологических и повседневных бытовых установок и схем. Движение к предметам — это воссоздание непосредственно смыслового поля, поля значений между сознанием и предметом» [14, с. 113, 118].

ся со всем миром; импрессионизм же устремлен против такой практики и фокусируется на самих интенциях образов без детализации их изображений и выражения их *passio*. То же самое можно сказать о музыкальном импрессионизме. Достаточно обратиться к эстетике и музыкальной поэтике К. Дебюсси. К примеру «Послеполуденный отдых фавна» (1891—1894), считающийся своего рода манифестом музыкального импрессионизма, в значительной степени отражает стилистические принципы позднего романтизма, от которого импрессионизм так хотел освободиться.

Если рассмотреть другие художественные позиции, например абстракционизм, мы увидим такую же ситуацию, но иначе выраженную и смодулированную. К. Малевич, например, также хотел освободиться от власти объекта. Но какого объекта? Как отмечает Х. Ортега-и-Гассет, это дегуманизированный объект, освобожденный от смыслового наслаждения, которым культура наделила его в предыдущие периоды своего становления. Соответственно картины Малевича (и любого авангардиста) так или иначе всегда связаны с объектом. Стремясь освободиться от объекта, художник-абстракционист выражает его содержание через посредство максимальной деструктуризации образно-смыслового компонента. Это можно выразить двойным *terminus*-ом, что соответствует такому явлению (уровню), как «окончание окончания». В любых других случаях подобного «освобождения» (в других стилевых тенденциях и явлениях) все зависит от степени деструкции (разрушения) и соотношения гуманистических начал, образов и их деформаций.

2. Исходя из содержания заключительных периодов культуры, очевидно: интенциональный стиль не предполагает активных принципов развития (поскольку основные признаки культурно-художественного становления уже выявлены). Вместо этого актуализируется принцип интенционального/феноменологического сосредоточения на сформированных культурой художественных позициях и манифестациях (произведениях искусства) с целью их исследования⁴. Соответственно актуализируется свое-

образный принцип сканирования известного (повторного «перечитывания») с целью исследования, обобщения и т. д. Сканирование и «перечитывание» подчиняются практике, которая предполагает не только интро-ретро-спекцию и компиляцию, но и то, что образно можно определить как принцип «одного касания», «калейдоскопического созерцания» осуществленного культурного бытия. Вместе с тем следует иметь в виду, что такие интенции, как и любые иные, могут быть отмечены позитивными и негативными моментами (смыслами, значениями, выражениями).

3. В контексте стремления культуры на заключительном этапе своего становления освободиться от предыдущих культурно-художественных детерминаций, разного рода образных и стилевых связей, прийти к чистому смыслу и познать непосредственно смысловое поле значений (интенциональность) следует рассматривать и обращение к другим культурам и образам. В данном случае преследуется та же цель: при помощи иных образов, иной проекции видения деформировать сформированное предыдущим становлением и устоявшееся культурное пространство (европейской) культуры. Собственно говоря, это же основание определяет различные философские концепции, исповедующие принцип деструкции в аргументации тех или иных положений и художественных произведений, которые базируются на таких же деструктивных интенциях.

4. Стиль культуры не может выйти за «свои пределы», так как в заключительный период культура все еще пребывает в состоянии становления, и стремление подытожить развитие объясняет, с одной стороны, все сознательные и бессознательные повторения предыдущих культурно-художественных означиваний (в том числе такие, которые определяются при помощи частиц «нео-», «пост-», «квази-») и различные компиляции в творчестве современных художников (в том числе такие, которые фиксируются и определяются при помощи частицы «поли»), а с другой стороны, дает основания рассматривать эти моменты как своеобразные формы исследования культурой пройденного ею пути.

Выйти за свои рамки стилевое явление не может до тех пор, пока соответствующая интенция культуры сохраняет силу, пусть даже в заключительной фазе ее становления. Следовательно, остается «выходить» путем интенционального/феноменологического сосредоточения на своем же образно-смысловом типе (культуре), различными способами его расчленяя и видоизменяя, исследуя, что-то перенимать извне (относительно данной культуры) и привносить в свое бытие.

составляющую — сформированные предыдущим проективным развитием культурно-художественные явления (условно говоря, низший план бытия), — так и феноменологический коррелят (условно говоря, высший план бытия). Эти два аспекта в общем выражают предложенные нами базовые принципы интенционализма, составной частью которого являются принципы феноменологизма и прогностики. Следовательно, интенциональная рефлексия культуры, как и интенциональный стиль, всегда предполагает интенциональное и феноменологическое сосредоточение на созданных процессуальным бытием культуры в динамической фазе становления культурно-художественных явлениях.

⁴ Этот момент требует дополнительного объяснения. Как известно, Э. Гуссерль (и феноменология в целом) усматривает в бытии конкретных явлений интенциональную (образно-смысловое наклонение) и феноменологическую составляющую (феноменологическое, истинное бытие). Достижению последнего призвана помочь феноменологическая редукция. Мы не вполне разделяем эту позицию, ибо в конкретном явлении невозможно отделить одно от другого. Бытие любых конкретных явлений, в том числе культуры, есть интенциональное воплощение феноменологического плана бытия в физическом, что можно выразить при помощи соотношений триады и тетрактиды. В процессе такого становления явления в интенциональной перспективе происходит постепенное разворачивание его образно-смысловых компонентов, на которых оно еще не может сосредотачиваться, ибо процесс пребывает в проективной фазе развития. Когда этот процесс завершен, динамический принцип себя исчерпал (уровень триады, романтический период становления европейской культуры), явление получает такую возможность благодаря экстенсии, и последующее (заключительное) свое развитие уже базируется на сосредоточении на свершившемся по большей части бытии с целью его исследования, обобщения, проекции возможного будущего развития. При этом сосредоточение опять же предполагает как интенциональную

Отсюда очевидно: такой вектор культурного развития, познание мира с помощью искусства обязательно инициирует иную форму выражения сущности художественного образа. Знаковым становится не принцип подobia последнего гуманизированному объекту изображения, что склоняет художника выражать конкретный аспект смыслового поля объекта, а принцип субъективного и аллегорического «прочтения» образов мира, что смещает вектор созерцания в периферийное смысловое поле художественного образа. Такая интенция дает возможность фиксировать самые разные оттенки изображения и в то же время детально не останавливаться на их конкретных смысловых и образных характеристиках.

5. В публикациях автора статьи определены семь базовых принципов интенционализма. Однако можно выделить и несколько других, в частности *принцип культурного и художественного разнообразия*. Экстенсия ослабляет силовое поле культуры, вследствие чего возрастает вероятность, и даже определенная заданность, «попадания» в другую часть смыслового поля при каждом повторном «прочтении» предыдущего культурно-художественного бытия, появления возможности наблюдать различные моменты, другой формат, ракурс, наклонение и т. д. Возьмем к примеру строгий стиль в музыкальном искусстве (символический период становления европейской культуры, символический стиль искусства), основу поэтики которого составляет запрет на создание и использование четко выверенных музыкальных структур, так как это формирует конкретный образ. Последний не позволяет выразить общий план определенного аффекта, что, в свою очередь, при слушании и исполнении хоралов не дает сознанию отрешиться от суеты мира и настроиться на благое. Нечто подобное происходит в случае с интенциональным стилем, но тут имеет силу обратное действие: чтобы придти «назад, к самим вещам» (Э. Гуссерль), познать их глубинный и истинный смысл, нужно редуцировать уже созданное, «рассредоточить» конкретику и максимально приблизиться к первоначально определенному явлению, то есть его феноменологической данности.

Невозможность выхода культурно-художественного бытия за пределы силового поля самой культуры, ее стиля, актуализация интенциональной рефлексии культуры (сосредоточенность на свершенном культурно-художественном бытии), практика избегания прямого повтора и прямого выражения предыдущего инициируют феноменологические и периферийные процессы. В результате этого возникает культурно-художественное разнообразие в пространстве культуры, о котором можно говорить как о культурно-художественном цветении разнообразий, или, в терминах постмодернизма, о кардинальной плюральности.

Соответственно, такие тенденции и явления, исходя из базового принципа интенционализма, можно обобщить понятием *принцип культурно-художественного разнообразия*.

6. На основании базовых принципов интенционализма [3] возникает возможность и необходимость ре-

шить проблему «конца стиля», а также обобщить стилевое разнообразие культуры конца XIX — начала XXI веков в контексте *интенциональной культурной парадигмы*. Например, М.Н. Лобанова, прослеживая линию развития стиля (конструктивизм, аналитика, монтаж, стилевое переинтонирование, стилевые и жанровые цитаты, коллаж, полистилистика, смешанный стиль), приходит к выводу о необходимости «создания общей теории смешанного стиля, в которой так называемые “чистые стили” формируют подсистемы» [15, с. 144—151]. Такая позиция, которой придерживается современное музыковедение (да и искусствоведение в целом), на самом деле ничего не решает, а лишь упрощает определение стиля современного искусства (имеется фиксация смешивания стилей, но как быть с другими стилевыми тенденциями?). Если же указанные М.Н. Лобановой и другие моменты в его (стиля) эволюции рассматривать в контексте предлагаемой нами концепции интенционализма культуры, насколько богаче и, что важнее, объективнее будет характеристика интенционального стиля и художественной культуры указанного периода! Предлагаемая концепция открывает широкую перспективу исследования культуры в целом. Понятие *интенционализм* охватывает самые разные формы стилевых и культурно-художественных тенденций, их деформаций, включая моменты, которые определяются как «конец стиля». В этом измерении последний приобретает особенное содержание и корреспондируется с фундаментальной закономерностью бытия в заключительный период становления — с интенциональной/феноменологической сосредоточенностью культуры, в которой конец («конец стиля») уже выполняет онтологическую, прогностическую и созидательную функции относительно возможного будущего культурного бытия.

7. *Принцип культурно-художественного и стилевого микста* также является дополнительным к «классическим» семи базовым принципам интенционализма. Принцип культурно-художественного разнообразия, принцип интро-ретро-спекции и компиляции, как другие принципы интенционализма, выражают содержание своеобразных повторных «прохождений» культурой сформированных ею в предыдущие периоды становления культурно-художественных явлений. Подобная практика с необычной силой инициирует и порождает в пространстве заключительного периода культуры множественность культурно-стилевых тенденций, главным образом — различные формы их смешивания и компиляции, что дает основания предлагать дополнительный базовый принцип интенционализма — *принцип культурно-художественного и стилевого микста* — для определения их содержания и обобщения. Представляется необходимым в завершение статьи коснуться вопроса о стилевой, и в целом художественной, перспективы будущего развития европейской культуры. В этом случае лучше всего взять за основу какой-либо ориентир, который обеспечит объективность и логичность изложения, например, процессуальное бытие культуры.

Обращаясь к античной культуре, можно отметить, что четвертый, последний, период ее истории является довольно продолжительным — более пяти веков (4 периода: архаический — VIII—VI века до н. э.; классический — V—IV века до н.э.; эллинистический — III век до н. э. — I век н. э.; греко-римский — I—V века н. э. [16, с. 19; 17, с. 8, 40—43, 161]). Три века длился заключительный период в истории византийской культуры (4 периода: раннехристианский, или предвизантийский — I—III века; ранневизантийский — IV—VII века; иконоборческий и стабилизирующий — VIII—XII века; период противостояний — XIII—XV века [18, с. 10]). Следовательно, европейская культура должна постепенно угасать несколько, а то и много веков подряд (в данном случае также выделяются 4 периода: Средневековье, эпоха Возрождения — V—XVI века; Новое время, Просвещение — XVII—XVIII века; культура XIX века; культура XX—? века [7; 19]).

Поскольку европейская культура практически полностью раскрыла свои атрибуты, включая образно-смысловые потенции относительно моделирования соответствующего плана художественных явлений, очевидно, что в последующие века возможного становления ее культурное бытие будет совершаться в плоскости пост-существования, или же мемориальной стагнации с возможными реликтами тех или иных культурных означиваний. В любом случае, ни одна из известных культур в таком пост-существовании не продемонстрировала иную перспективу. Даже если взять во внимание заключительные периоды истории античной и византийской культур длительностью в несколько сотен лет, их культурно-художественное бытие развивалось именно на основании определенных нами базовых принципов интенционализма.

Теперь еще не представляется возможным указать конкретные десятилетия или столетия, когда европейская культура перейдет в мемориальную фазу (Л. Гумилев), фазу культурного покоя (А. Опанасюк), или же когда мировая цивилизация претерпит кардинальные изменения, или придет к катастрофе. Исходя из того, что европейская культура уже полностью раскрыла свои смысловые коннотации и в настоящее время пребывает в стадии завершения становления (в фазе *terminus'a*), не трудно предвидеть, что ее стилевое бытие постигнет та же участь. Это означает, что определенные нами смысловые основы интенционального стиля (в целом — принцип интенционализма) станут определять будущее культурно-художественного бытия европейской (да и мировой) культуры. Искусство и далее будет формироваться в контексте определенной нами перспективы. Таким образом, следует говорить не о конце стиля, что в некоторой степени правильно, но об интенционализме и о возможных формах его развития, включая разного рода реликты, культурные смещения и даже некоторые новации. Однако качественно новое развитие возможно лишь при условии мощного импульса, который в данное время в полной мере еще не фиксируется (хотя ожидается и ощущается), но который

сгенерирует не только новое искусство, но и новую по качеству культуру и метакультурное бытие.

Список литературы

1. Гуменюк Т.К. Эстетика постмодернизму. Кінець стилю? // Наук. вісн. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — Київ: Вид.-во Київ. держ. муз. уч-ща ім. Р. М. Глієра, 2004. — Вип. 37 : Стиль музичної творчості: Естетика, Теорія, Вико-навство.
2. Парамонов Б.М. Конец стиля. — М.: Аграф, 1999.
3. Опанасюк О.П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів. // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : науковий вісник; [зб. наук. Праць] / М-во культури України; Одес. нац. муз. академія ім. А.В. Нежданової; ред. кол.: О.В. Сокол (гол. ред.), О.І. Самойленко (заст. гол. ред.), О.М. Маркова [та ін.]. — Одеса: Астропринт, 2012. — Вип. 15.
4. Опанасюк О.П. До питання стильової структуризації європейської музики XX — початку XXI століть // Мистецтвознавчі записки: Збір. наук. праць. — Вип. 19. — Київ: Міленіум, 2011.
5. Опанасюк О.П. Кінець стилю чи інтенціоналізм? (До питання характеристики інтенціонального стилю // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. — Тернопіль: Вид.-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012 — № 1.
6. Опанасюк А.П. Интенциональность и структурные параметры тетрактиды: культурологический аспект // Обсерватория культуры. — 2013. — № 5.
7. Опанасюк О.П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія. — Львів: Ліга-Прес, 2013.
8. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н.П. Козловой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриевой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
10. Ингарден Р. Исследования по эстетике / [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова]. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
11. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. — Л.: Музыка, 1983.
12. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — Т. 2 / [пер. с нем.; под ред. с предисл. М. Лифшица]. — М.: Искусство, 1969.
13. Спосібни І.В. Музикальна форма: учеб. — М.: Музыка, 1980.
14. Современная западная философия: словарь / [сост.: В.С. Малахов, В.П. Филатов]. — М.: Политиздат, 1991.
15. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Советский композитор, 1990.
16. Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учеб. для филол. фак. ун-тов. — М.: Высшая школа, 1982.
17. Татаркевич В. Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977.
18. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. — Київ: Путь к истине, 1991.
19. Опанасюк О.П. До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур // Українське мистецтвознавство. Вип. 9. — Київ: ІМФЕ, 2009.

УДК 130.2
ББК 87.0

И.В. ГИБЕЛЕВ, О.К. РУМЯНЦЕВ

ОТКРЫТОСТЬ ГРАНИЦЫ ЖИЗНЕННОГО МИРА И ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Статья посвящена анализу жизненного мира, пониманию его границы с внекультурными детерминациями — природной и сакральной сферами — как открытости. Показано, что в современной философии в чрезвычайно сложное взаимодействие вступают концепты жизненного мира и европейского разума. Предложено решение одной из наиболее острых проблем философского знания — понимания открытости человека как границы немисленным детерминациям. Результаты исследования найдут применение в практиках современного образования.

Ключевые слова: открытость, жизненный мир, неопределенность как избыточность.

В современном философском знании одной из нерешенных остается проблема субъективности человека. Два выдающихся философа XX века, Э. Гуссерль и М. Хайдеггер, предложили свои варианты видения субъективности, однако и там, где они разделяют исходные положения феноменологии («назад, к самим вещам»), и там, где они расходятся в ее видении (понимание «самости» вещи), проблема субъективности осталась нерешенной. Общий для двух философов фон, на котором указанная нерешенность проявляется достаточно ясно, — это повышенное внимание к проблеме времени и небрежение идей пространства.

Внешняя и внутренняя интенциональность, предложенная Гуссерлем в качестве ответа на вопрос о понимании целостности субъективности, «*Sache selbst*», в виде предметности и жизненного мира укореняются в ретенциально-потенциальных интеракциях внутреннего сознания времени. Уже Хайдеггера деструкция и затем деконструкция постструктуралистов были направлены на радикальное переосмысление роли его в деле построения границы с инаковостью мира. Другими словами, граница «реальных компонентов интенционального переживания и их интенциональных коррелятов» [1, с. 280] не могла быть синтезирована в двух ее качествах, отмеченных еще Аристотелем. Во-первых, *соединяющей-различающей* и, во-вторых, *предельности*; оба качества предполагают хрупкий и неуловимый мир внутреннего и внешнего как единство.

Хайдеггер строит иную логику субъективности. Предметность, в которой *внесенность* трансцендентного в имманентное стала жизненным миром, подает себя открыто, и человек непосредственно принимает открытость мира — происходит переосмысление онтологического статуса границы человека и мира. Его, опосредовавшее в естественной и теоретической установках полагание горизонта жизненного мира, становится непосредственным *Dasein*. И время для него теперь есть не интерьер жизнепроживания, а сама воплощенность (и самовоплощенность) его существования.

Требование понять границу человека и мира как то, что одновременно, с одной стороны, их связывает и разделяет, а с другой — является их неким общим пределом,

мы осмысляем как требование построить опосредование так, чтобы эта граница в полной своей возможности выступила как открытость. Представляется, что ни Гуссерлю, ни Хайдеггеру не удалось сделать этого в полной мере. И внутреннее сознание времени, и временность *Dasein* не избавляют человека от чрезвычайного состояния в современной гуманитарной мысли. Его, *Dasein* в качестве границы должны быть рассмотрены не только во временном аспекте, но и в пространственном, то есть не только как самодетерминация, но и как детерминация извне.

В этой связи в первой части статьи будет предложен взгляд на образ субъективности в свете современной постметафизики, где тема границы как предела все более приобретает апокалипсическую интонацию. Понимание границы человека и мира в радикально нетрансцендентном мире подводит философскую мысль к экстатическому переживанию предельности человека, истории, европейской рефлексивной культуры.

Однако в нетрансцендентном мире ни в природе, ни в сакральности мысль как граница не может опознать немисленность иного в качестве положенной мыслью радикальной инаковости. Следовательно, мысль, «иступая» из себя, оказывается в своих же собственных тенетах, и хотя градус самовозгонки от этого повышается, увидеть собственную работу мысль не в состоянии. В постметафизике уже давно звучат призывы вернуться к переосмыслению метафизических корней. А осуществление этого возвращения неизбежно протекает в трансцендентальном поле рефлексии, поскольку здесь именно мысль авторствует и несет ответственность.

Во второй части статьи намечен возможный путь движения современной мысли к трансцендентализму, где авторы следуют трансцендентальной трактовке субъективности, предложенной в работе Л.С. Черняка [2]. Ученый полагает, что современную трансцендентальную философию характеризует интеллектуально трезвый взгляд на вещи, когда мысль, «выступающая из себя» навстречу немисленному иному, отдает себе отчет в собственной экстатичности. Осознание строгой ответственности мысли в построении границы с миром — кредо современной постметафизики, ищущей своей состоятельности.

Получается, что перед нами взаимооборота трансцендентальной философии и постметафизических исследований, исповедующих принцип не-репрезентативности. Допускают ли последние в качестве собственной составляющей или сопредельной расположенности трансцендентальное мышление? Видимо, нет (даже у столь бескомпромиссного и радикального мыслителя, как Ж. Батай, понятие и хюбрис не получили достаточной координации). Трансцендентализм, хотя и не предполагает для себя непосредственной вовлеченности в мир, однако экзатичность его, обращающегося к иному, сохраняет ясность видения и предоставляет не-репрезентативности возможность быть услышанной и понятой.

Европейский разум и жизненный мир на границе чрезвычайности

Феноменологическое конституирование границы субъективности

В философии неоднократно предпринимались попытки связать природную и сверхприродную детерминированность существования и увидеть в этой связи условие свободы, субъективности человека. В гуссерлевской версии феноменологии предполагалось, что единство теоретической и естественной установок приведет проблему субъективности к ясности и решению. На этом пути Э. Гуссерль предлагает использовать понятие жизненного мира, который выступает в роли границы, различающей и синтезирующей мысль и немысленность иного. Поскольку граница с иным положена мыслью, постольку речь идет о горизонте жизненного мира, в котором иное выступает как немысленность (см.: [2, с. 160]).

Для раннего Гуссерля, критикующего психологизм и историзм в качестве препятствий к достижению сущности познания, находками на этом пути становятся чистый разум и открываемая им в эйдетической редукции предметность. Но предметность есть одновременно то, что и конструируется и воспроизводится рефлексией, откуда следует, что и субъективность возникает в одновременности репрезентируемых мыслью конструирующих и воспроизводящих возможностях [3, с. 290—293]. Сложность с прояснением такой репрезентации была опознана уже М. Хайдеггером в постструктурализме и постфеноменологии, что отразилось в различных версиях современной постметафизики (их мы будем связывать с идеями Ж.-Л. Нанси и Дж. Агамбена). Трансцендентальное единство монадологических «Я», удостоверяющее субъективность, конституированную в граничности жизненного мира, было проблематизировано. В самом деле, каким образом трансцендентальность (= субъективность) может быть представлена и понята в множественном мире, в котором исключительное авторство рефлексии и иного в полагании различающей и связывающей их границы оказывается ослабленным?

«Жизненный мир» и «разум» попадают в апорию понимания субъективности — неясность конституции горизонта жизненного мира. Суть затруднения можно

объяснить следующим образом. Намерение практической философии найти смысл концепта свободы предполагает интерпретацию этого концепта в имманентной экономике мира. Однако категория смысла имеет метафизическое основание и поэтому приносит в постметафизику идею трансцендентного. В таком случае прояснение онтологической содержательности субъективности непосредственно связано с открытием новых способов общительности, одной из форм которых должна выступить множественность как «со-вместность, бытие-вместе» [4, с. 15]. Обращение к идее множественной субъективности сталкивается со сложностью переинтерпретации смысла в нетрансцендентном мире.

Противопоставление «европейского разума» и «жизненного мира» еще Гуссерлем было понято как непродуктивное: оно, отмечал впоследствии Ю. Хабермас, вовлекает рефлексия в круг философии субъекта, препятствует открытию новых горизонтов смыслостроительства [5, с. 21—23]. Феноменология возлагала надежду по гармонизации теории и практики на укоренение разума в жизненном мире, однако жизненный мир деградировал к репрессивной системе, полагает Агамбен, и сам нуждается в освобождении [6, с. 161—173]. «Приоритет возможного над действительным» выхолостился в пустоту риторического жеста, а ведь именно в практическом развороте, обозначаемом термином «концепт», современная философия видит условие тематизации субъективности.

Существенным при этом является то обстоятельство, что европейский разум располагается под светом трансценденции, а жизненный мир концептуализируется как трансцендентальное единство монадологических «Я». У Гуссерля это связано с «бесконечными задачами разума», поэтому граница со-конституирования (взаимных усилий мысли и иного по выстраиванию различающей/синтезирующей границы) располагается в интенциональности *сознания*. Практическая философия делает из этого вывод об угасании импульса трансцендентного, что ведет к радикально имманентному миру, в котором, согласно В. Беньямину, «павшая трансцендентность Бога ввергается в человеческий удел» [7, с. 101] или, как считают Т. Альтицер и Дж. Ваттимо, смерть Бога ведет к воплощению любви в историчности мира [8; 9].

В таком случае выявление предметного содержания культурных смыслов человеческой истории, межличностного общения требует понять трансцендентно-имманентный удел человеческого существования и в постистории.

Тезис Ф. Ницше «Бог мертв» не может означать метафизического принципа отсутствия Бога как устройства реальности. Его смерть и отсутствие как раз удерживают современного человека в состоянии радикальной неопределенности, разбивают любой догматизм, поскольку само это утверждение в строго атеистическом смысле отнесено к самому себе, *ликвидируя как религиозную, так и атеистическую метафизику*. Иначе говоря, отсутствие не восполняет и не имитирует присутствие трансцендентного. Тезис о несуществовании Бога вовсе не превращает фигуру мысли о нем в новый Абсолют. Скорее удержание

абсолюта в горизонте культурного смысла европейской истории продлевает утвержденную экзистенциализмом радикальную открытость мира как неопределенность.

Проблема со-конституирования европейского разума, изобретенного под светом трансценденции, и жизненного мира, питаемого естественной установкой, связана с пониманием конституции горизонта жизненного мира, в котором внемысленное иное предстает таковым благодаря усилию мысли. Каков механизм смыслонаделения, обеспечивающий понимание данного вопроса, и какой должна быть рефлексивная позиция, эксплицирующая логику со-конституирования?

*Границы субъективности
на постисторическом горизонте*

Дж. Агамбен считает, что современность найдет выход в трансформации европейских институтов, места европейской культуры в множественности культур, образа человека в радикально имманентном мире в переосмыслении понятия отношения в семантике суверенной власти [6, с. 41—42]. Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ю. Хабермас и Дж. Агамбен указывают на Б. Спинозу как на первого из философов, разрабатывавших онтологию власти, связанную с диалектикой суверенности и свободы в становящемся имманентным мире. Их общей позицией является убеждение, что избавиться от апорий суверенности, избывая и удерживая метафизику, не удастся. Следует, полагает Агамбен, изобрести новую онтологию власти. Разделяя эту заботу, сверх того нельзя не видеть, что для понимания парадоксальности встречи разума и жизненного мира требуется решить упомянутую задачу осмысления их со-конституирования.

Очевидно, что классическое содержание этой задачи хорошо знакомо философии. Этот путь был намечен уже Аристотелем, разбирающим понятие границы как эквивокальную философскую категорию, содержащую смысл синтеза-различения и предела [10, с. 64—67]. Кант видит ее как необходимость концептуализации свободы в мире природы, а Гегель полагает необходимым понять истинное не только как субстанцию, но и как субъект. В практико-политической контекстуализации концепта границы постметафизика видит преодоление нерешенной диалектики внутреннего и внешнего, пространства/бесконечности и времени/вечности. Она намерена наконец-то разъяснить историчность встречи европейского разума и жизненного мира.

Но думается, что граница как горизонт, в котором являет себя иное, не может быть истолкована лишь в режиме исторического понимания, редуцировавшего живую трансцендентность к общезначимости анонимных смыслов культурного мира. Ведь экзистенциальный запрос исторического субъекта не может удовлетвориться идеей воплощения и верой, заново открываемой на пороге радикального окончания исторического проекта. Эта вера никого не спасает и ничего не решает, она, скорее, возникает как лишь психологическая реакция на вторжение радикальной инаковости иного в нетрансцендентный мир.

Схожим образом Ж. Батай говорит о вторжении гетерогенного элемента в профанный мир человека. Необустроенность и трагичность положения человека на границе жизненного мира и активизма конструирующего разума ставит вопрос обретения живой трансцендентности иного в открытии не-чрезвычайных форм исторического существования.

Произойдет ли это в имитации непосредственной данности трансцендентных смыслов или встреча жизненного мира и европейского разума поставит своей задачей конструирование трансценденции — для современной философии значимо расслышать голос иного. Радикальная инаковость иного не может быть понята лишь как изобретенное в истории послание, как хаос коммуникативных интеракций, равно как и единственный источник, дающий основание всем формам множества и плюрализма. Поэтому логический и экзистенциальный потенциал процедуры со-конституирования эксплицирует в современной культуре смыслы границы субъективности, которые складываются в результате встречи запредельной трансценденции и радикальной имманенции сознания. В этом случае аналитика со-конституирования, спроецированная как исследование феноменологии границы, предоставляет условия для понимания множественной субъективности — субъекта как многообразной колонии, сплывающей в агломерацию онтологической и культурной осмысленности существования.

Однако изживание традиционной метафизики в фигуре постметафизического субъекта и надежда пережить на этом пути «сбывание бытия» (Хайдеггер) попадает в круг непроясненных предпосылок онтологического статуса понятия отношения, что, к примеру, вызвало переосмысление Ж. Бодрийаром диспозиции реального и виртуального. Э. фон Самсонов считает, что монадологичность субъекта составляет его собственное, в котором он полагает свое основание и условие коммуникативного взаимодействия [11, с. 150—156]. Концепты телесности и воплощенности, как видно, предлагают продумать логику со-конституирования европейского разума и жизненного мира в секулярном мире. Правда, историчность, с которой они имеют дело, не может быть столь радикальной, чтобы поставить предельный вопрос о человеке по ту сторону всякой трансценденции или рационально освоенных сакральных пространств. Можно предположить, что на этом пути находился Батай, для которого эмфатичность внутреннего опыта и запредельность (и жестокость) гетерогенного элемента выступали в экономии космоса силами, принуждающими человека синтезировать понятие и хюбрис. Таким образом, задача понять границу европейского разума и жизненного мира как горизонт иного, положенный мыслью, предполагает одновременное удержание сакрального (как трансцендентного) и природного (как нетрансцендентного) модусов иного, а для этого — обретение способа концептуализации такой одновременности. Парадоксальным образом методологический прием, позволяющий удержать присутствие внемысленности иного и самой мысли в рефлексивном

взгляде, возникает как результат концептуализации искомого единства и его репрезентации. Представляется, что это связано со следующим обстоятельством.

Преодоление трансцендентального понимания отношения, которое Агамбен ищет на пути обретения бытия по ту сторону бытия, следует рассмотреть в перспективе синтезов античной рациональности и иудейско-христианской религии. Возможно, здесь мы обнаружим другой рельеф современности. С одной стороны, Агамбен полагает, что речь идет о синтезах. Но в самом ли деле встреча античности и иудео-христианства ведет к синтезу, не становится ли на деле ее результатом, как считает Агамбен, гибридность [12, с. 91—109]? Не потому ли он так настойчиво говорит о превосходении отношения, что жизненный мир, превращающийся в источник насилия под сговором суверенной власти и жизни («бессовестной природы»), на самом деле был гибридом естественной и противоестественной установок? И не предзаявлено ли этим, что граница, обозначающая место мысли и внемысленного иного в интерьере субъективности, служит своеобразным воплощением постантропологической перспективы в современной культуре? Исследование со-конституирования внемысленности иного и мысли, понимание их границы как силового поля, создающего горизонт жизненного мира, предполагает выход за пределы политического, естественного (природы, изучаемой наукой) и сакрального. То есть *преодолевают* принцип отношения, с чем жизненный мир мириться не может, канализируя и рассеивая онтологический смысл границы в формулах наивной повседневности.

Вряд ли можно найти удовлетворение в том, что жизненный мир выступает как граничная зона номоса и фюзиса, легитимирующая, в свою очередь, режим насилия в отношении и того и другого. Здесь мы имеем дело не с чем иным, как с ослабленной, «падшей» границей. Отвергая номос, она предоставляет место насилию, а отвергая фюзис, автоматизирует и выхолащивает жизнь. В учрежденной таким образом границе право санкционирует насилие, а насилие рождает право.

Если политика сливается с жизнью и экономикой, какое основание у нас есть, чтобы утверждать, что решение о чрезвычайности есть политическое решение, а не экономическое, не научно-технологическое или любое другое? А ведь от определения статуса решения зависит понимание той самой чрезвычайной ситуации, в которой оказался современный человек. Даже если привлечь понятия политэкономии, они не прояснят принципиального содержания современности — уже потому, что современность как постисторический процесс превосходит свои определения.

К пониманию границы авторствующей мысли и внемысленного иного, изучению трансграничных эффектов и гибридности в современной постметафизике можно было бы отнести как к очередной «игре в бисер». Но этому препятствуют два обстоятельства. Во-первых, эти исследования имеют своим истоком трансцендентальную мысль Гуссерля и Хайдеггера, открывающую радикальную

конечность человека и новый горизонт истории как пост-истории. А во-вторых, развитие трансцендентализма в постхайдеггеровой философии неизбежно сталкивается с задачей понимания авторствующей мысли в ситуации конца истории.

Это требует прояснения конституции самой трансцендентальной манеры рефлексии, чему и будет посвящена вторая часть статьи. Здесь будет осуществлена попытка, следуя концепции Л.С. Черняка [2; 13], несколько выйти за пределы и без того весьма нетрадиционного трансцендентализма Гуссерля и Хайдеггера ради объяснения культурного смысла и происходящих в современности изменений онтогенеза человека. Для этого потребуются некоторые трансформации предложенного в первой части статьи понимания границы, а главное — введение концепта «место». Речь пойдет об обремененности человека не просто сложившимися реалиями жизненного мира, а именно предметностью места как индивидуального локуса жизненного мира; о взламывании субъективностью человека им же самим положенных себе пределов.

Экстатический характер онтогенеза человека и его «место» в мире

Предпосылка открытости человека и его «место» в мире

Распространено мнение, что человек очерчен двумя пределами. Первый — это граница между ним и животными, в общем случае — сферой природы. И второй — граница между человеком и Богом, или сакральной сферой. А между тем ведь это, конечно, две разные стороны, но именно *одной и той же* границы. Граница различает, открывает и связывает, затворяет своих контрагентов, но нас будет интересовать граница как открытость, поскольку субъективность, или свобода человека — это не автономная самодостаточная независимость от мира, а именно его *открытость* миру. В кантовских терминах, мысль-граница — созерцание, открывающее тот трансцендентный горизонт (называемый природой), в котором внемысленное иное предстает перед мыслью уже в качестве явлений природы, а их понятийное схватывание — дело рассудка. Граничность, положенная таким образом, предполагает принципиальную конечность человеческого разума. Однако кантовский проект онтологии как метафизики конечного разума так и не был реализован. Если в «Критике чистого разума» был поставлен вопрос о возможности свободы человека в *мире явлений* природы, то во Второй и Третьей Критике мы получили другой ответ: как возможна свобода человека в мире морали или сфере искусства [13, с. 68—92]. Основной конфликт человеческого бытия — конфликт между моральной, осмысленной свободой и бессовестной, бессмысленной, но по-настоящему существующей природой — остался не решен, и существование человека раздвоилось. Либо он был понят как самодетерминирующийся и закрыт (автономен) от внекультурных детерминаций. Либо — признание последних означает отрицание свободы, самодетерми-

нации человека. Затруднение понятно. В случае природных детерминаций *мысль ответственна* за открытость безличного трансцендентного горизонта иного — как трансцендентального условия явленности природы. А в случае сакральных детерминаций личностный горизонт трансценденции открывается *по собственной инициативе*. Но граница предполагает *совместное участие* обоих контрагентов: без собственных усилий человека. Обращенность к нему личностного Иного неосуществима [14, с. 10—28, 80—83]. Как возможны и что означают «усилия» человека? Если граница с природной и граница с сакральной сферой понята как две разные границы, то существование человека оказывается расщепленным — на существование в природе и в свободе. В данной работе предлагается установка, согласно которой проработка концепта «места» позволяет подойти с новой стороны к решению этой проблемы.

В связи с этим выдвинута гипотеза, что принадлежащая человеку безграничная открытость (составляющая его отличие от животных) может быть присвоена только в результате его *усилий*, поскольку она подарена человеку в форме *неопределенности как избыточности*, выступающей *предпосылкой* открытости. Превращение неопределенности-избыточности в открытость предполагает *репрезентацию* избыточности, представленную как состоятельность освоения человеком этапов своего онтогенеза. В этом и заключаются усилия, необходимые для получения дара. Такой дар можно понять как присущую человеку *абсолютную инаковость*, но вменяемую *без ее присутствия* — в качестве *призыва* человеку стать открытым. Избыточность составляет *конститутивную* характеристику и природной, и культурной жизни как принципиальное *неравенство* организма самому себе. Хотя сама жизнь и есть неравенство себе, однако, по словам М. Хайдеггера, «Жизнь есть особый образ бытия, но по сути доступный только в Dasein» [15, с. 50]¹.

Существование организма как *предела себя*, предела со своим сопредельным окружением, означает его существование в качестве такой границы, которая является вовсе не отрицанием организма, а полагаемой им самим *схемой* тех условий, на которых смежное иное может открыть себя организму именно как *сопредельное* ему иное. В кантовских терминах граница-открытость мысли немысленному представлена пространством и временем как условиями упорядоченности, или априорными формами внешнего и внутреннего опыта, а значит — созерцанием как мыслью-границей. Для Э. Гуссерля — это мысль-граница как мир-горизонт в качестве условия возможности интенционального акта, обеспечивающего встречу мысли с предметностью.

Если представить, что в избыточности завязывается *проект* индивидуального пространственно-временного

горизонта, в котором окружение человека открывается как его индивидуальное, то это и может быть понято как *положительная* характеристика неравенства себе, или избыточности. Чтобы немысленное, выделенное мыслью (выступившей в роли созерцания), оказалось сопредельным мысли, *прежде* сама мысль должна предстать *для себя* как сопредельное своего окружения, а это значит, необходимо соотнести и разделить (опосредствовать) в интерьере своей души себя и пространственно-временную схему своего окружения.

Но ведь в отношении своего окружения мысль выступает *всего лишь только* в виде горизонта, схемы (заданной в избыточности) ее окружения. Потому для определения мыслью себя как сопредельной она должна сначала осуществить *проекцию* (объективацию) индивидоспецифического горизонта данного окружения в само же это окружение. Такой инверсией осуществляется рефлексия мысли на свое определение как свою границу. В качестве своей границы мысль и есть хронотоп места, в котором теперь *уже окружение* открывает себя миру. Именно через предметность освоенного места возможно *опосредствование* мысли и схемы горизонта ее окружения. Тем самым, предметность здесь выступает как «субъективность», полагающая границу с мыслью.

В терминах Гуссерля это означало бы опосредствование актуальной предметностью нозмы и ноззиса (как внутрисмысловой структуры интенции) — опосредствование, которое для него в принципе невозможно, поскольку внешний предмет в сознании есть некоторый X, а по сути *ничто* [2, с. 148, 152]. А такая возможность опосредствования предполагала бы, что в структуре границы как положенности горизонта мира тем самым представлен и акт полагания мыслью этой границы-горизонта. Потому в рассмотренном концепте «места» мысль (или его) действительно отделена / соотнесена со своим окружением, поскольку в построении границы участвуют оба контрагента, и мысль опознала себя как горизонт мира, обеспечивающий возможность встречи мысли с актуальной предметностью, которая и опосредствует внутрисмысловую структуру интенции.

А собственный проект органогенеза начинает формироваться *только* с осуществлением описанной инверсии заключенного в избыточности (или, например, в интактном геноме) конкретного проекта горизонта индивида (или вида для животных организмов). Органогенез начинается с вписывания в мир этого проекта места, открывающегося миру, и продолжается в течение всего онтогенеза, и в том числе — постнатального периода. Такой онтогенез следует понять как постоянно репрезентирующий позитивную неопределенность-избыточность, поскольку речь идет о самом *становлении неравенства себе* как «экстазисе» — вписывания себя в сферу сопредельного, другого как иного.

Культурный онтогенез человека как экстазис

Предложенное понимание избыточности, открытости и места человека в мире позволяет по-новому взглянуть

¹ В переводе В.В. Бибихина — «присутствие», а не Dasein. Различие животного и человека понято в статье по Хайдеггеру: камень не имеет мира, животное обделено миром и только Dasein открыто миру (имеет мир).

на смысл и механизм индивидуального развития человека. Начнем с описания некоторого социокультурного феномена. По одной из гипотез, эволюционная линия приматов, приведшая к *homo sapiens*, заключалась в ювенилизации (раннем половом созревании) и элиминации поздних стадий онтогенеза обезьяньих предков человека. А в культуре, как обратил наше внимание Л.С. Черняк [16], наблюдается обратный порядок развития: чем на исторически более раннем этапе находится традиционное общество, тем характернее для него быстрое взросление и старение человека, обусловленное заданностью ценностей, целей, технологий. Потому, благодаря формализованному обучению, быстро достигаются жизненные горизонты и исполненность жизни. Реализуемый в Европе уже более трех столетий проект построения нетрадиционной культуры (проект модерна) постепенно изменил ситуацию, причем решительные перемены происходят буквально на наших глазах. Если в Европе и Америке середины прошлого века шестидесятилетний человек редко инициировал новый бизнес, изменял свой жизненный уклад, то уже в 1980—1990-е годы это стало обыденным — как следствие массового преодоления традиционности в экономике и культуре. Здесь на зрелых стадиях онтогенеза воспроизводится изначальная избыточность человека², и это позволяет ему открывать для себя новые горизонты жизненного мира. Потому мы обозначили такую ювенилизацию как культурную.

В городской культуре России культурная ювенилизация менее заметна, но зато более массовой, чем в развитых странах, является псевдоювенилизация. Последняя обусловлена комплексом причин, и главная из них — полная индифферентность образовательной практики к реальному онтогенезу учащегося, что провоцирует остановку онтогенеза в отрочестве и даже в детстве. По причине гипертрофии такого образования в России большая часть взрослого населения относительно благополучной Москвы 1980-х годов, по данным нейрофизиологических исследований, не достигла психологической юности, подавляющее число старых и пожилых людей имели подростковую энцефалограмму [17, с. 2].

Дети одного календарного возраста по психофизиологическому возрасту имеют огромный разброс (и девочки на пару лет опережают мальчиков), причем еще и этот реальный возраст неодинаков для одного и того же ребенка при восприятии разных предметов. Для решения большинства образовательных задач дети должны иметь один и тот же психофизиологический возраст. И просто невозможно понять, почему максимальные школьные нагрузки, как нарочно, приходятся на самые критические этапы онтогенеза, когда эти нагрузки надо снизить до предела. В принципе все эти задачи решаемы, но для нашей неповоротливой системы образования они оказываются неразрешимыми проблемами. Отмеченные недоразумения

с образованием, гипертрофированные в России, доводят общемировую тенденцию к псевдоювенилизации до социальной, культурной и индивидуальной кризисной коллизии.

Два описанных варианта ювенилизации можно выразить (на что обратил наше внимание Л.С. Черняк), «воспользовавшись гегелевским комментарием к словам Христа “станьте как сие дитя малое”. Иисус, — говорит Гегель, — не призывает: “*останьтесь* как сие дитя малое”, а призывает Он: “*станьте* как дитя малое”. Только следует подчеркнуть, что субъективность человека, вырастающая из его открытости, не может быть *предпослана* его онтогенезу, а должна *вырабатываться* (что для нас принципиально) именно в его процессе.

Культурный органогенез, понятый как «экстазис», означает обращение к себе как границе, которая и разделяет и объединяет. Потому вписывание в свое окружение есть одновременно и процесс отождествления со средой, и идентификация себя как не-тождественного (открытого) своему сопредельному. Органогенез, считает Черняк [13, с. 93—159], и представляет формирование такового неслиянно-нераздельного единства организма со своим окружением. А в основе культурной ювенилизации лежит инверсия индивидуализированного горизонта мира, превращающая его в место человека. В этом отношении, считает Черняк [16], культуру можно определить как ту объективизацию экстатической формы человеческого бытия, которая составляет горизонт жизненного мира человека. Тогда культурный онтогенез каждого этапа развития человека (предполагающий воспроизведение изначальной избыточности) начинается с завязывания проекта новой меры горизонта жизненного мира. Необходимость взаимосвязи экстатичности человека и его самодетерминации выразительно сформулирована М. Хайдеггером. У него, как показывает Черняк [2, с. 259—265], речь идет о ключевом вопросе взаимозависимости трансценденции *Dasein*, *направленной к себе*, и той же трансценденции как экстатичности *Dasein* — *его бытия с иным*. То есть речь идет о свободе как открытости внекультурным детерминациям. Бытие-в-мире, или безмерная открытость человека, не является первичной конститутивной характеристикой *Dasein*. Да и само *Dasein* есть имя того модуса бытия человека, который представлен мыслью-границей, или мыслью-созерцанием. Потому *Dasein* одновременно и является само-детерминацией, и само детерминировано наличным (тематизированным подручным). *Dasein* это «место», в котором сущее открывается и как сущее (детерминант), и как бытие (самодетерминация).

Но для того, чтобы брошенность в наличное сущее выступила как сопредельная *Dasein*, *Dasein* сначала должна выступить как сопредельное своему сущему. Ведь для Хайдеггера *Dasein* одновременно и трансцензус, и сопряжено с сущим. Но с сущим в таком мире³, который

² Это сопровождается и некоторой ретардацией развития, и более длительным обучением, и более поздним вступлением в брак, и вообще — во «взрослую жизнь».

³ М. Хайдеггер пишет: «...мир не есть нечто имеющееся в наличии, не есть природа. Мир есть то, что только и делает возможным раскрытость природного» [18, с. 341].

и есть *собственный мир Dasein*. Для Dasein выступить сопредельными своему окружению значит и отделить, и соотнести в себе себя и пространственно-временную схему своего окружения⁴. А для этого, как уже обсуждалось, необходима проекция горизонта, или схемы окружения, в само же это окружение. Данная проекция и реализует рефлексию Dasein на свое определение как границы. Именно в качестве своей границы Dasein выступает как свое собственное «индивидуализированное» пространственно-временное место, открытое миру.

В этом смысле концепт «место» предполагает, что Dasein не просто соотносит себя с сущим как иным (то есть выступает границей). Но соотносит себя с другим, так, что в структуре отношения заложена открытость самого Dasein навстречу бытию сущего. Иными словами, речь идет об открытости той общительности сущего как иного, которая понуждает, инициирует Dasein к утверждению своей открытости.

Это и есть положительная определенность *сущего как сущего* (положительная, так как оно участвует в конституировании Dasein в качестве границы), в частности — пространственности иного как детерминанта, понуждающего Dasein к открытости навстречу бытию. Потому и его Гуссерля, и Dasein *экстатично* — всегда находят себя бытующим вне себя, и это всегда-уже-пребывание-вне-себя конституирует горизонт жизненного мира.

Этапы онтогенеза

как перестройка горизонта жизненного мира

Освоение избыточности уже в качестве открытости представлено как состоявшиеся этапы собственного онтогенеза. Начало этапа конкретного постнатального онтогенеза человека — завязывание проекта, схемы индивидуализированного пространственно-временного горизонта, являющегося условием открытости будущего индивидуализированного жизненного мира. Теперь его (мысль) для того, чтобы выдвинуться в качестве сопредельного пока схематически определенному месту, должно объективизировать индивидуализированный горизонт жизненного мира — вписать этот горизонт в жизненный мир. Поскольку такая объективизация выражает рефлексию его на себя как границу локального места (открытого миру), постольку *через посредство* предметности индивидуализированного жизненного мира его обнаруживает себя в качестве встроенного акта полагания (опосредствования) в положенный его горизонт. А тем самым его обнаруживает обоснованность горизонта жизненного мира в своей внутрисмысловой границе между собой и схемой окружения (внемысленное в мысли).

Теперь этот очерченный индивидуализированный жизненный мир надо заселить реальным опытом, что предполагает доведение конкретного ситуативного опыта до общезначимой формы (знания), а затем и объективизацию теперь уже обобщенного опыта, причем потом —

вплоть до отчуждающей догматизации. Ведь человеку (так же, как и человечеству) в своей истории не на что опереться, кроме своего же опыта, который для этого надо догматизировать. В силу необходимой отчуждающей догматизации накапливающегося собственного творческого опыта его оказывается в таком индивидуализированном жизненном мире, в котором открытость его навстречу новой актуальной предметности уже не может состояться просто потому, что теперь отчужденная догматизированная предметность его места как бы «вписала» акт полагания (сделала неотличимым) в уже положенный его горизонт.

А значит, новая предметность теперь невозможна как субъектность, участвующая в построении границы его и его окружения (догматизированная предметность места не выполняет своей функции опосредствования внутрисмысловой структуры его); соответственно, горизонт индивидуализированного жизненного мира застывает. Наступает кризис данного этапа онтогенеза, и разрешение кризиса требует преодоления отчуждения. Для этого надо снова вернуться к исходной избыточности, которая, слава Богу, подарена и сохраняется. Но и «возвращение», и необходимость новой репрезентации избыточности как *истока* открытости в качестве *новой меры* жизненного мира следующего этапа требуют собственных усилий человека, направленных навстречу этому дару. Каждый этап и кризисный период онтогенеза являются неповторимыми самоценными сущностями, обладают своей субкультурой. Однако новая репрезентация обязательно опирается на догматизированный опыт предыдущего этапа, в чем и заключается преемственность или единство онтогенеза.

В случае остановки или задержки онтогенеза при псевдоювенилизации человек заключается в горизонте *уже догматизированного* опыта жизненного мира, причем данный горизонт постепенно начинает *сужаться*. Например, вследствие изменений жизненного мира своего поколения, естественной убыли близких и родственных душ или постепенного затухания общения со знакомыми и друзьями, да и просто потому, что календарный возраст, в отличие от психофизиологического, не останавливается.

Несмотря на, казалось бы, пессимистическое завершение, необходимо подчеркнуть, что все же псевдоювенилизация — при ее явном доминировании в российской действительности — не представляет собой некоторой объективной исторической закономерности, а является делом ума, души и рук человека, точнее — его недоумия, бездушия и криворукости. Значит, человек сам ответствен за то, чтобы у него лично (и в его культуре) доминировала бы не псевдоювенилизация, а культурная ювенилизация.

Открытость внемысленным детерминациям — проблема, которую выдвинул Хайдеггер, — связана с пониманием границы как открытости и взаимного усилия мысли и иного сконструировать ее. В настоящей статье было предложено решение, которое состоит в репрезентации избыточности человека, а механизмом ее осуществления является вписывание в жизненный мир индивидуализированного горизонта жизненного мира. Представляется,

⁴ Правда, она выстраивается из «схемы» темпоральности. См.: [15, с. 404—437; 2, с. 251—274].

что это позволит переформулировать те проблемы, которые остались нерешенными в блестящих философских проектах Гуссерля и Хайдеггера.

Авторы намеревались показать, что *живая философия*, оставаясь, по сути, трансцендентальной, отчетливо видит собственный постметафизический изгиб. Она не собирается уклоняться от тематики чрезвычайного положения человека в политике и бытии, неимоверного возрастания насилия над человеком, задавленным пост-исторической судьбой (бескомпромиссным и буквально демоническим крушением идеалов свободы, любви, дружбы, красоты, гуманизма), гибридизации культурных и постантропологических форм. Философия не может и не должна быть маргинальной областью научных, социологических, экономических, политических и прочих исследований, не должна превращаться в набор практических умений. А должна выполнять свою прямую обязанность — искать и находить человеческое в человеке.

Список литературы

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. — М.: Академический Проект, 2009.
2. Черняк Л.С. Вечность и время — М.; СПб.: Нестор-стория, 2012.
3. Румянцев О.К. Воспроизведение и конструирование в европейской мысли // Метаморфозы разума в европейской культуре. — М.: Прогресс-Традиция, 2010.
4. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. — Минск: Логвинов, 2004.
5. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. — М.: Весь Мир, 2003.
6. Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. — М.: Европа, 2011.
7. Беньямин В. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения: сб. статей. — М.: РГГУ, 2012.
8. Альтицер Т. Смерть Бога. Евангелие христианского атеизма. — М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2010.
9. Ваттимо Дж. После христианства. — М.: Три квадрата, 2007.
10. Аристотель. Метафизика. — М.: Эксмо, 2006.
11. Самсонов фон Э. Тело, машина и искусство // Хора. — 2010 — № 1/2 (11/12).
12. Агамбен Дж. Открытое. — М.: РГГУ, 2012.
13. Черняк Л.С. Часть I Начала телеологии культуры // Метаморфозы разума в европейской культуре. — М.: Прогресс-Традиция, 2010.
14. Черняк Л.С. Внеаходимость в диалогике: самодетерминация мысли и детерминации немые // Владимир Соломонович Библер. — М.: РОССПЭН, 2009.
15. Хайдеггер М. Бытие и время — М.: Ad marginem, 1977.
16. Черняк Л.С. Из личной переписки.
17. Чебанов С.В., Сопиков А.П., Ковалева М.К. Предпроектное изучение возрастных особенностей учащихся 6—17 лет с целью оптимизации учебного процесса в массовой средней школе. Отчет по договору для Московского института развития образовательных систем. 1992 (рукопись).
18. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии — СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.

УДК 130.2

ББК 87.0

Д.А. СЕВОСТЬЯНОВ

ИНВЕРСИВНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ

Осуществлен философский анализ инверсивных отношений в социуме. Описываются инверсии элементов в социальной иерархии; постулируется противостояние ордера и инверсии. Ордер представляет собой упорядоченную социально-экономическую иерархию. Инверсия, напротив, предусматривает функциональный переворот соподчиненных элементов (субъектов). Утверждается, что накопление и развитие инверсивных социально-экономических отношений приводит к общественным потрясениям. В этой связи изучение инверсивных отношений имеет не только социальное, но и широкое философское значение.

Ключевые слова: социальная стратификация, иерархическая система, ордер, инверсия.

Иерархическая схема общественного устройства отражает, прежде всего, отношения неравенства. Экономические отношения составляют одну из основополагающих сторон социального неравенства. Вместе с тем, это отнюдь не единственная форма неравенства среди людей. Анализ экономических отношений

неизбежно приводит нас к необходимости исследований социальной стратификации, поскольку эта последняя составляет для таких отношений важнейшее реальное выражение.

Обычно исследования социальной иерархии находят целиком в рамках социологического дискурса. Од-

нако социальная стратификация представляет собой хотя и весьма важный, но все-таки частный пример отношений в иерархических системах в целом. При этом социальные иерархии, вероятно, относятся к самым значительным для нас иерархическим системам. К тому же они позволяют наиболее наглядно раскрывать общие закономерности строения и функционирования любых иерархий. Таким образом, данный вопрос должен рассматриваться на другом, более высоком уровне обобщения — это системный подход, восходящий к философскому осмыслению иерархических отношений.

Экономические отношения составляют существенную сторону функционирования социальных систем, и потому они неоднократно становились объектом системного анализа. И более того: экономические и производственные отношения в социальных системах фактически являют собой ту базу, на которой и развивался современный системный подход. Однако некоторые системные свойства социума до последнего времени не получали должного освещения в литературе. Речь идет об особой форме отношений в иерархических системах, а именно — об инверсивных отношениях.

Инверсия в иерархической системе возникает, когда нижележащий элемент в иерархии фактически приобретает в ней главенствующее значение, хотя формально продолжает занимать свое прежнюю, невысокую позицию. Способность к образованию инверсивных отношений — универсальное свойство иерархических систем, проявляющееся, однако, только при определенных условиях; в социальных иерархиях такие отношения приобретают особое значение, а вместе с тем и особую наглядность. Поэтому исследование инверсий в социальных иерархиях имеет значение, выходящее за пределы данной предметной области; в ходе исследований социальных инверсий появляется возможность изучать общие закономерности инверсивных отношений, которые в других предметных областях могут быть порой представлены лишь в неявной, скрытой форме.

Отношения в иерархии, противоположные инверсии (то есть подразумевающие ее отсутствие), воспринимаются как обычные, изначально присущие данной системе; они самоочевидны для нас и становятся в первую очередь объектом исследовательского внимания. Ввиду этой очевидности такие отношения, как правило, никак специально не обозначаются, хотя в некоторых источниках их именуют отношениями *ордера* [1; 2]. Так они будут обозначаться и в этой статье.

Эвристическое и прогностическое значение анализа инверсивных отношений весьма велико. Дело в том, что развитие инверсивных отношений в социальной системе — важнейший фактор, образующий внутреннюю динамику этой системы. По мере накопления и развития инверсивных отношений система приближается к своему закату. Преобладание инверсивных отношений над отношениями *ордера* означает, что системе угрожает гибель или, во всяком случае, коренная трансформация.

Вместе с тем, как уже говорилось выше, инверсивные отношения в иерархических системах не получали до настоящего времени должного освещения. Единственный заслуживающий упоминания источник, в котором всерьез обсуждаются такие отношения (именно на системном уровне) — это труды Томаса Саати (США) [3]; но и этот автор отводил инверсивным отношениям лишь второстепенную роль.

Разрастание инверсивных отношений в обществе предполагает, что наличная ситуация будет трактоваться как отсутствие социальной справедливости, которая, будучи «трансцендентальной иллюзией» [4], обладает, тем не менее, способностью приводить в движение человеческие массы. Л.Г. Ионин на основании весьма серьезных наблюдений проводит простую мысль: даже при наличии *объективного* неравенства *социальное* неравенство (как причина для внутренней активности в обществе) не существует, пока оно не осознано [5]. Осознание же социального неравенства представляет собой не что иное, как факт проявления инверсивных отношений (противоречий) в общественной иерархии.

Инверсии возникают при определенных условиях, порождающихся сочетанием организационных принципов в иерархии. Организационные принципы составляют основание, по которому каждый элемент занимает ту или иную конкретную позицию в иерархии.

Вне зависимости от частных условий, организационные принципы могут быть подразделены на *сущностные* и *атрибутивные*. Сущностный принцип основывается на наличии у соподчиняющихся элементов некоторого неотъемлемого, постоянного свойства (например, у одних таких элементов данное свойство может иметься в наличии, у других — нет, и это обуславливает положение элемента в иерархии). Атрибутивный принцип, напротив, основан на наличии у иерархических элементов некоторого внешнего, непостоянного, присоединенного качества, изменение которого не меняет сущности соподчиненных элементов.

Организационные принципы редко проявляются в одиночку. Обыкновенно в каждой системе действует одновременно несколько принципов. Рассмотрим их возможные сочетания.

Инверсивные отношения не могут возникнуть в иерархии, в которой действуют одни только сущностные принципы; такая система вообще лишена какой-либо внутренней активности. Наличие в системе одновременно сущностных и атрибутивных принципов, напротив, составляет оптимальный вариант для развития инверсивных отношений: сущностный принцип играет роль точки опоры, а самое инверсивное действие обыкновенно совершается посредством атрибутивного принципа. Если в иерархии сочетаются несколько атрибутивных принципов, то и в этом случае возможно развитие инверсивных отношений.

Необходимо отметить, что инверсии — не единственный вид активности, проявляемой внутри системы; элементы в иерархии способны перемещаться вверх и вниз, с

«Я вижу в человеческом роде два вида неравенства: одно, которое я называю естественным или физическим, потому что оно установлено природою и состоит в различии возраста, здоровья, телесных сил и умственных или душевных качеств; другое, которое можно назвать неравенством условным или политическим, потому что оно зависит от некоторого рода соглашения и потому что оно устанавливается или, по меньшей мере, утверждается с согласия людей»

Ж.-Ж. Руссо

одной позиции на другую, но инверсивных отношений при этом не возникает. Однако такие перемещения способны сочетаться с инверсивными отношениями, порождая особые пути изменения системы.

Кроме обозначенной здесь (и наиболее распространенной) формы инверсивных отношений, имеется и другая, парадоксальная их форма. В этом случае источником инверсивных отношений становится не атрибутивный, а сущностный организационный принцип; атрибутивный же принцип, напротив, способствует тому, чтобы данный элемент пока еще оставался на своей прежней, подчиненной иерархической позиции. Если в результате разрешения обычной инверсии система, как правило, гибнет и разрушается, то разрешение парадоксальной инверсии создает толчок для дальнейшего поступательного развития системы. Именно этим путем, в частности в живой природе, шло развитие активности, приведшее в высших формах к формированию человеческого мышления. Действует данное правило и в социальных системах.

Характер организационных принципов в иерархической системе зависит от свойств соподчиняющихся элементов; в социальной иерархии, поскольку ее элементами являются *люди*, эти принципы имеют вполне специфическую форму. Так, субъект может занимать высокую или низкую общественную позицию в зависимости от своего материального положения — тогда следует говорить о действии *имущественного* организационного принципа. Этот принцип, несомненно, атрибутивный. Любой субъект может в течение своей жизни как приобрести материальное достояние, так и утратить его. В то же время данный атрибут обладает определенной мерой стабильности — динамика изменений материального достатка отдельных членов общества доступна наблюдению и статистической оценке. Далее, субъект может иметь определенную социальную позицию, обусловленную занимаемой должностью (отправляемой социальной функцией) — например, мэр города имеет иное общественное положение, чем рядовой сотрудник небольшой фирмы и даже ее директор. В данном случае действует *функциональный* организационный принцип, который также является атрибутивным. Должность (социальная функция), как правило, не дается человеку с рождения, а присваивается (подобно богат-

ству) и так же может быть утрачена.

Кроме того, в социальной иерархии действуют и сущностные принципы. К сущностным принципам, в частности, относится *сословный* — принадлежность к определенному сословию (например, дворянскому) определяется по праву

рождения; в настоящее время этот принцип в значительной мере свое действие утратил. Сущностным принципом является *хронологический*; если некоторый субъект в данной социальной группе старше всех по возрасту, то он уже не сможет стать младшим (если только в группу не будет кооптирован кто-либо еще старше). В патриархальной семье действует также сущностный *генетический* принцип: высшее положение в иерархии занимает родоначальник; он не только старше всех, но и является родителем (и прародителем) всем нижестоящим субъектам.

Данный перечень принципов не является исчерпывающим и может быть дополнен. Так, субъект занимает высшую или низшую позицию в иерархии в зависимости от образования, известности, проживания в столице или в провинции. Нередко, даже при преднамеренном искусственном формировании той или иной социальной иерархии, в ней обнаруживаются неочевидные, скрытые до поры до времени организационные принципы, которые не предусматривались изначально и проявляются лишь впоследствии.

Присутствие множества организационных принципов в социальной иерархии признается давно — фактически с самого начала изучения общественной стратификации. Например, в знаменитом «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми» Жан-Жак Руссо писал: «Я вижу в человеческом роде два вида неравенства: одно, которое я называю естественным или физическим, потому что оно установлено природою и состоит в различии возраста, здоровья, телесных сил и умственных или душевных качеств; другое, которое можно назвать неравенством условным или политическим, потому что оно зависит от некоторого рода соглашения и потому что оно устанавливается или, по меньшей мере, утверждается с согласия людей» [6, с. 70]. Уже здесь прослеживаются минимум два одновременно действующих организационных принципа в социальной иерархии. Этот вопрос подробно рассматривал Г. Зиммель [7], находит он отображение в трудах П. Сорокина [8] и Т. Парсонса (см.: [9]). Подобные же наблюдения делаются и применительно к современному обществу [10; 11; 12; 13; 14 и др.].

О.И. Шкаратан указывает, что каждый человек занимает не одно, а сразу несколько положений в обще-

стве — например, студент, молодой мужчина, сын, муж, спортсмен, и это все один человек. Для каждой из этих позиций предполагаются определенные права и обязанности. Социальный статус человека определяется множеством критериев — это может быть престиж профессии, уровень дохода, продолжительность и качество образования, объем властных полномочий, размер собственности [15, с. 44]. Более того, подобная многосложная социальная стратификация продолжает действовать даже после смерти индивидуума. Так, С.В. Филиппова в своей статье показывает, как социальная иерархия прослеживается в зависимости от участка, который занимает на кладбище тот или иной покойник. И тут, на уровне общественного мнения, проявляется отношение людей к этому неравенству: одни предлагают всех уравнивать, другие — размещать погребения в зависимости от социальных заслуг усопших, а третьи согласны с тем, что лучшие места должны доставаться самым богатым. И в этом случае можно наблюдать действие различных организационных принципов [16].

Действенность организационных принципов в социальной (и всякой другой) иерархии определяется их неравной и непостоянной значимостью. Организационные принципы сами образуют иерархию (иерархию второго порядка), внутри которой отмечается собственная динамика, вызываемая, в частности, внешними воздействиями на данную систему.

Граница между сущностными и атрибутивными принципами в социальной иерархии достаточно условна. Например, как уже говорилось выше, материальное богатство есть атрибут, который может быть приобретен и утрачен; следовательно, имущественный принцип в иерархии есть принцип атрибутивный. В то же время общепринятая практика наследования имущества делает многих людей «наследственно богатыми»; и это свое состояние они могут воспринимать уже как сущностный признак. Высшее образование, ученая степень и звание — это внешние атрибуты, которые могут приобретаться или не приобретаться субъектом согласно его желанию и возможностям. Но, будучи приобретенными, эти атрибуты входят в структуру идентичности субъекта и могут уже считаться сущностными качествами. Конечно, человека можно лишить и диплома, и ученой степени, но такое случается лишь в чрезвычайных обстоятельствах. Как уже упоминалось выше, сущностным качеством, отделяющим «голубую» кровь от «красной», была принадлежность к дворянскому сословию. Однако дворянский титул мог быть, например, *пожалован* за особые заслуги (так дворянами стали, например, Исаак Ньютон и Пол Маккартни). На момент обретения дворянского титула он, конечно — внешний атрибут; но затем он включается в структуру идентичности субъекта и уже не подлежит отторжению: «сэр Исаак Ньютон», «сэр Пол Маккартни».

Таким образом, рассматривая то или иное качество соподчиняющегося элемента в перспективе или ретро-

спективе, мы не всегда можем достоверно сказать, относится ли оно к сущностным свойствам или к внешним атрибутам. Но на момент исследования это, как правило, вполне возможно определить.

Инверсивные отношения могут возникнуть и при отсутствии в системе сущностных организационных принципов. Для этого необходимо, чтобы атрибутивных принципов было не менее двух, а также требуется, чтобы их взаимоотношения приобрели некоторые специфические черты.

Так, проявления отдельных организационных принципов нередко связаны друг с другом. Чаще всего два атрибутивных принципа, одновременно действующие в системе, пребывают в определенной взаимной зависимости и поэтому могут называться *сцепленными*.

Например, такая сцепленность часто обнаруживается в социальной системе у *функционального* и *имущественного* принципов. Тот, кто осуществляет функции управления, обыкновенно имеет лучший материальный достаток, чем управляемые. Вышестоящая должность обычно лучше оплачивается и вообще создает благоприятные условия для личного обогащения.

Сцепленность организационных принципов изменчива и непостоянна. В одном случае проявление атрибутов одного и другого организационного принципа связано *причинной* зависимостью; в других случаях имеет место более или менее тесная *корреляционная* зависимость (в частности, когда проявление каждого из атрибутов причинно связано с проявлением некоторой общей для них обоим, но отдельной причины). Однако эта корреляция имеет разную степень выраженности. Так, например, во многих социальных иерархиях представлен *образовательный* организационный принцип, согласно которому высшую позицию в социальной иерархии занимает наиболее образованный субъект; а наряду с этим действует и *имущественный* принцип. Иногда эти два принципа могут рассматриваться как сцепленные, так как более образованный субъект имеет возможность зарабатывать больше денег (в том случае, когда умственный труд оплачивается лучше, чем физический). Иногда бывает и наоборот: в СССР представители рабочих профессий часто зарабатывали значительно больше, чем большинство дипломированных специалистов. В те годы ходила шутка: «Советский врач за сто десять рублей так поставит на ноги шахтера, что тот уже завтра пойдет заколачивать свои восемьсот».

Если в системе действуют два сцепленных атрибутивных принципа, то для того, чтобы в данной системе развились инверсивные отношения, стабильность атрибутов у этих двух принципов должна в достаточной мере различаться. Так, некоторые атрибуты легко поддаются изменениям, изменить другие очень трудно. Например, военный человек носит мундир и имеет воинскую специальность — скажем, командира боевой части подводной лодки или командира авиационной эскадрильи. И то, и другое — сцепленные внешние атрибуты. Выходя в

отставку, он должен эти атрибуты поменять. Но только из мундира в гражданскую одежду можно переодеться за две минуты, а сменить воинскую специальность на «штатскую» профессию, переучиться — более долгое и трудоемкое мероприятие.

Неравная стабильность атрибутов у двух сцепленных организационных принципов в целом составляет правило, равная их стабильность может наблюдаться только как исключение. Более того: если стабильность атрибутов у двух сцепленных организационных принципов оказывается совершенно равной, то, вероятно, здесь действуют не два, а лишь один организационный принцип, фигурирующий под разными наименованиями.

Поскольку организационные принципы обладают разной стабильностью атрибутов, то напрашивается вывод, что сущностный принцип — это тоже принцип атрибутивный, но его атрибут отличается практически абсолютной стабильностью. Например, выше указывалось, что занимаемая должность (исполняемая социальная функция) — по существу своему внешний атрибут, который подвержен изменениям. Но, например, должность монарха достается ему по наследству, является неотъемлемой частью его идентичности, и можно утверждать, что монарх занимает верховное положение в иерархии согласно сущностному принципу.

...герой известного фильма по роману Клода Тилье «Мой дядя Бенджамен» отпустил едкую остроту о том, что вот-де дворянин важничает перед ним, простым врачом; но ведь дворян-то король может наделать хоть десяток в день, однако пусть король попробует таким же способом изготовить хоть одного врача

Среди прочего, стабильность атрибута у организационного принципа зависит от того, имеет ли этот принцип соотносительный характер. Иначе говоря, имеет значение, зависит ли данный принцип от проявления некоего качества только у одного конкретного элемента (конкретного субъекта), или же этот принцип проявляется как результат *сравнения* одного элемента с другими. Например, имущественный принцип действует только в сравнении. В СССР состоятельным человеком считался владелец весьма скромного, по нынешним меркам, автомобиля отечественного производства. Однако по сравнению с хозяином роллс-ройса он показался бы нищим.

Таким образом, неизменность положения того или иного элемента в иерархии зависит не только от его собственных свойств, но и от сравнимых свойств других элементов в иерархии. Стабильность атрибута от этого существенно понижается. Например, если в социальной иерархии действует имущественный организационный принцип, то положение того или иного субъекта в социальной иерархии зависит не только от уровня его

собственного материального достатка, но и от достатка окружающих. Данный субъект может объективно богатеть, но при этом его положение в иерархии будет не повышаться, а понижаться, если окружающие оказались более оборотливыми и богатеют быстрее. И наоборот: некоторый субъект может стать самым богатым просто потому, что он сохранил свое материальное достояние неистраченным, в то время как все его соседи разорились. Таким образом, расположение элемента (субъекта) в иерархии в гораздо меньшей мере зависит от него самого, чем от окружающих.

Когда два атрибутивных принципа действуют одновременно, то один из них, обладающий более стабильным атрибутом, берет на себя функции сущностного принципа, создавая точку опоры для инверсивных отношений. Второй же принцип, обладающий менее стабильным атрибутом, по-прежнему функционирует, как атрибутивный принцип в паре с сущностным, обеспечивая возможность внутрисистемной активности. Тем самым создаются условия для возникновения и развития инверсивных отношений в иерархии.

Обратимся к примеру. Руководитель среднего звена управляет тем или иным подразделением в учреждении, поскольку назначен на эту должность высшим руководством. Он возглавляет иерархию в своем департаменте на

основании *функционального* принципа. К тому же он имеет полномочия наполнять деятельность своих подчиненных конкретным содержанием (то есть он возглавляет иерархию и на основе *содержательного* принципа). Тут эти принципы, несомненно, могут рассматриваться как сце-

пленные, поскольку связаны с фактом пребывания на данной должности. Назначение на должность (как и снятие с должности) может произойти моментально. А вот приобрести компетентность, позволяющую реально разбираться в вопросах деятельности своих подчиненных, — на это нужно и время и немало усилий. Таким образом, оба действующие здесь принципа — атрибутивные, но стабильность данных атрибутов сильно отличается. Применительно к этому сочетанию организационных принципов герой известного фильма по роману Клода Тилье «Мой дядя Бенджамен» отпустил едкую остроту о том, что вот-де дворянин важничает перед ним, простым врачом; но ведь дворян-то король может наделать хоть десяток в день, однако пусть король попробует таким же способом изготовить хоть одного врача!

Сочетание двух сцепленных атрибутивных принципов с *разными* направлениями векторов и с *разной* стабильностью атрибутов и порождают инверсивные отношения. Если руководитель некомпетентен в специальности сотрудников своего департамента, инверсия налицо. Фор-

мально оставаясь начальником, руководитель не может ничему научить своих подчиненных, а только понукает их. Если руководитель компетентен, инверсии не будет: векторы действия функционального и содержательного принципа совпадают. Если субъект, обладающий более высоким материальным достатком, обладает и более высоким интеллектуальным потенциалом, инверсии в данном случае нет. Если, напротив, субъекты с низким интеллектом приобретают большее материальное достояние, наблюдается инверсия.

Когда два атрибутивных принципа не могут быть названы сцепленными, в этом случае они могут создавать инверсивные отношения вне зависимости от стабильности их атрибутов, и возникновение инверсивных отношений составляет результат случайного сочетания элементов в иерархии.

Тип инверсивных отношений, обусловленный одновременным действием двух атрибутивных принципов, может развиваться не только самостоятельно, но и в сочетании с предыдущим, происходящим при противопоставлении сущностных и атрибутивных принципов в *этой же самой* иерархии.

Другими словами, если в иерархии действует хотя бы один сущностный принцип и *несколько* атрибутивных принципов, то инверсивные отношения могут порождаться в ней из противоречий:

- сущностных организационных принципов с атрибутивными;
- сцепленных атрибутивных принципов между собой. (когда стабильность присущих им атрибутов заметно различается);
- несцепленных атрибутивных принципов между собой.

При этом образовавшиеся инверсивные связи между одними и теми же элементами, имеющие притом одинаковый вектор, имеют различное смысловое наполнение, а следовательно, это *разные связи*.

Например, в некоторой коммерческой фирме директор возглавляет иерархическую структуру на основании нескольких принципов:

- хронологический (сущностный) принцип. Директор был первым сотрудником этой фирмы, поскольку сам и основал ее;
- функциональный (атрибутивный) принцип. Директор управляет фирмой как администратор;
- содержательный (атрибутивный) принцип. Директор лучше всех разбирается в производственной специфике направления деятельности своей фирмы, и поэтому определяет содержание деятельности подчиненных;
- интеллектуальный принцип. Директор считается самым высокоинтеллектуальным лицом в данной фирме (этот принцип может рассматриваться как атрибутивный, поскольку интеллект может возрастать в результате активной умственной деятельности, а может и увядать от бездействия);
- имущественный принцип. Директор, занимая высший пост в фирме, получает и самый высокий оклад.

Наименее стабильный атрибут присущ функциональному принципу. Директор в любое время, если на то будет его желание, может уйти со своего поста. Если в фирме теперь работает новый директор, то прежний все равно сохраняет статус *основателя организации* (то есть хронологический принцип продолжает действовать). Он может сохранять статус главного консультанта в своей фирме, и тогда в отношении его продолжает действовать и содержательный (атрибутивный) принцип. Но безоговорочным интеллектуальным лидером основатель организации может при этом уже и не являться: допустим, его преемник обладает не меньшим интеллектом. И должностной оклад нового директора может оказаться выше, так что и в имущественном отношении старый директор отходит на второй план. Тем самым формируется несколько форм инверсивных отношений: сразу несколько организационных принципов начинают действовать в разных направлениях. Против хронологического (сущностного) и содержательного (атрибутивного) принципа действует функциональный (атрибутивный) принцип. Против содержательного (атрибутивного) действует интеллектуальный принцип (тоже атрибутивный, но с другой степенью стабильности). Имущественный (атрибутивный) принцип действует против хронологического и содержательного. Это порождает в иерархии ряд внутренних коллизий, которые должны найти какое-либо разрешение. В реальных организациях существуют для этого специальные способы: скажем, для основателя фирмы создается некоторый постоянный, почетный, но необременительный пост: например, «президент» (в то время как действительно ответственный пост директора занимает другой человек).

Уровень социального напряжения в общественной иерархии зависит от того, насколько выраженными являются в ней инверсивные отношения, а не от одного только экономического положения или уровня материального достатка. Например, буржуазные революции во многих странах стали следствием накопившихся инверсивных отношений в результате того, что векторы действия сословного и имущественного принципов в социальной иерархии приобрели противоположные направления. Пока самое знатное и образованное сословие было одновременно самым состоятельным, инверсивные отношения, если и существовали, не приводили к сколько-нибудь значимым общественным сдвигам. Однако когда в обществе сформировались противоречия между властным и знатным, но относительно обедневшим правящим слоем и разбогатевшей, но незнатной буржуазией, тогда возникли условия для революции.

Еще один пример — переход к всеобщему школьному образованию, как источник инверсивных отношений. Так, например, во Франции эта социальная новация относится к 80-м годам XIX столетия. Несмотря на ее очевидно прогрессивный характер она вовсе не вызвала всеобщего одобрения; напротив, она угрожала немалыми проблемами. Молодые люди, получившие образование,

не желали уже ни заниматься физическим трудом, ни идти в торговлю. Их прельщала только карьера чиновника, государственного служащего. Понятно, что на всех подобных рабочих мест хватить не могло; вследствие этого возникала обширная социально не удовлетворенная прослойка молодежи, готовая, между прочим, стать движущей силой революционных потрясений. Возникло противоречие между *образовательным* организационным принципом (получивший образование молодой человек начинал чувствовать себя принадлежащим к образованной элите) и *функциональным* организационным принципом (отсутствие в рамках данной системы возможности заполучить властные полномочия). Некоторое подобие этой ситуации складывается и в современной Европе, и в современной России вследствие того, что мест в вузах сейчас уже практически столько же, сколько выпускников в школах. При этом чрезвычайно и обоснованно массовыми становятся такие профессии, как юрист, психолог, экономист. Очевидно, что очень многие молодые специалисты (бакалавры, магистры) не смогут найти работу по специальности, что также чревато социальными коллизиями.

Хотя социальные системы действуют на основании общесистемных закономерностей, у них имеется все же одно отличительное свойство: они *управляемы* (или, по крайней мере, могут быть таковыми). Если сохранение и развитие социальной системы желательно, то может быть сформулирован ряд мер, благодаря которым эта система сможет избежать печальной участи и не рухнет под тяжестью внутренних противоречий.

Как правило, если инверсивные отношения развились в некоторой системе, система адаптируется к ним и уже не может далее без них существовать — по крайней мере, в своем нынешнем облике. Поэтому ликвидация имеющихся инверсивных отношений в системе чаще всего чревата ее распадом (и с этой точки зрения инверсия может рассматриваться как стабилизирующий фактор, по той же причине, по которой стабилизирующим фактором может считаться кирпич, встроенный в основание постройки — если выдернуть его, вся конструкция рухнет). Но, как говорилось выше, развитие инверсивных отношений само по себе приводит систему к распаду и гибели.

Перечисление примеров того, как инверсивные отношения в социально-экономической иерархии находят выражение в разнообразных и подчас грозных общественных противоречиях, может быть продолжено. Но исследование инверсивных отношений важно не только в рамках данной предметной области; оно актуально везде, где объектом исследования становятся иерархические системы.

Итак, просто устранять инверсивные отношения в системе, в которой они уже имеют некоторый стаж существования и срослись с ней, — достаточно безнадежное дело. Тем не менее, управление инверсивными отношениями возможно. Не выкорчевывая инверсив-

ные связи из живого тела системы, можно предотвращать их дальнейшее развитие или хотя бы не поощрять его.

Другим способом активного воздействия на систему является поощрение развития парадоксальных инверсий. Разрешение парадоксальной инверсии состоит в том, что подчиненный ранее элемент утрачивает свой подчиненный статус и приобретает статус главенствующий; он перемещается вверх, становится выше того иерархического уровня, которому ранее был подчинен, и занимает теперь в иерархии действительно ведущие позиции. Это происходит потому, что действие атрибутивных принципов, которые ранее удерживали его в подчиненном положении, вследствие различных причин ослабевает. Перемещая некоторый элемент (или совокупность элементов) на вершину иерархии, система создает предпосылки для качественного обновления своего верхнего слоя, что является актом развития, а не регресса.

Таким образом, и парадоксальная, и «обычная» инверсии представляют собой формы внутрисистемной активности. Точно так же формами жизнедеятельности в пределах живого организма формально являются не только рост и развитие, но и процессы гниения и брожения в нем. Первое приводит к переходу на новые, качественно высшие уровни; второе является свидетельством надвигающейся кончины.

Рассмотрим, каким образом управление процессами в иерархической системе может быть представлено на примере образовательной политики. Допустим, что образовательная система представляет собой форму «социального лифта», благодаря которому любой школьник из непривилегированных слоев общества, проявив талант и трудолюбие, может подняться на верхнюю ступень социальной лестницы. В этом случае в социальные верхи попадает тот, кто действительно этого заслуживает, поскольку его местонахождение в социальных низах было обусловлено парадоксальной инверсией. Согласно интеллектуальному организационному принципу (который может считаться сущностным), данный субъект мог претендовать на высшее место в иерархии, но из-за действия имущественного (атрибутивного) принципа он вынужден был какое-то время довольствоваться низшим социальным положением. Однако значимость имущественного организационного принципа может измениться: нам, например, сейчас совершенно неинтересно, каким материальным достатком обладал М.В. Ломоносов, поскольку значимость его личности состоит вовсе не в этом. Кроме того, субъект может и поправить свои материальные обстоятельства, заработав деньги своим умом и талантом.

Возможен и другой вариант, который нередко можно наблюдать уже сегодня: изначальное разделение образования на «массовое» и «элитное». В этом случае выходцы из социальных низов, даже получая образование, не смогут войти в состав элиты, поскольку «социальные лифты»

блокированы. Такой вариант общественного развития парадоксальных инверсий уже не предполагает, зато чреват развитием других, «обычных» инверсий, которые в конце концов приведут социальную систему к гибели и распаду, если не принять специальных мер. Напомним, что в социальных системах одновременно существует несколько организационных принципов, некоторые из которых могут действовать до поры до времени неявно, скрыто и проявиться в самый неожиданный момент, создав тем самым инверсивные отношения.

Анализ инверсивных отношений в социальной иерархии позволяет:

- соотносить экономическое неравенство с другими его формами;
- прогнозировать развитие инверсивных отношений в обществе, которые чреваты нежелательными социальными потрясениями;
- переносить раскрытые таким образом общие закономерности функционирования иерархических систем в другие предметные области, в которых также изучаются всевозможные иерархические системы.

Однако этот анализ, применительно к социальным системам, имеет значение только тогда, когда на его основе принимаются меры, позволяющие предотвратить катастрофические сценарии развития социальных систем и создать условия для их поступательного развития.

Список литературы

1. Аксеновская Л.С. Ордерное понимание организационной культуры // Психологический журнал. — 2009. — Т. 30. — № 4.
2. Van Der Meer J.M. Order [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.enotes.com/science-religion-encyclopedia/order>
3. Саати Т. Принятие решений. Метод анализа иерархий / пер. с англ. Р.Г. Ванчадзе. — М.: Радио и связь, 1993.
4. Бибков А. Социальные неравенства и справедливость: реальность воображаемого (рисунки современного общества в России и Франции) // Логос. — 2007. — № 5 (62).
5. Ионин Л.Г. Культура и социальная структура // Социологические исследования. — 1996. — № 3.
6. Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты / пер. с фр. — М.: КАНОН-пресс, 1998.
7. Зиммель Г. Проблемы социологии. Социальная дифференциация. Социологические и психологические исследования // Избранное. — Т. 2. Созерцание жизни. — М.: Юрист, 1996.
8. Сорокин П.А. Социальная стратификация и мобильность // Питирим Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. — М.: ИПЛ, 1992.
9. Корнаев А.Т. Генезис социальной стратификации как научной категории // Вестник Ставропольского государственного университета. — 2007. — № 50.
10. Беляева Л.А. Россия и Европа: структура населения и социальное неравенство // Мониторинг общественного мнения. — 2010. — № 3(97).
11. Гольденберг И.А. Хозяйственно-социальная иерархия в России до и после перестройки // Социологические исследования. — 1995. — № 4.
12. Клименко В.А., Лашук И.В. Специфика стратификационного расслоения в современном белорусском обществе: региональные особенности // Вестник БНТУ. — 2009. — № 5.
13. Макеев С. Классовый анализ в современной социологии // Социология: теории, методы, маркетинг. — 2001. — № 3.
14. Шкаратан О.И., Ястребов Г.А. Социально-профессиональная структура и ее воспроизводство в современной России. Предварительные итоги представительного опроса экономически активного населения России 2006 г.: препринт WP7/2007/02. — М.: ГУ ВШЭ, 2007.
15. Шкаратан О.И. Сущность и функции социальной стратификации // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2009. — Т. 12. — № 3 (48).
16. Филиппова С.В. Кладбище как символическое пространство социальной стратификации // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2009. — Т. 12. — № 4 (49).

УДК 130.2:316.73
ББК 71.0

Е.В. НИКОЛАЕВА

ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ И СТРУКТУРНО- СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАТТЕРНЫ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Анализируются парадигматические основания цифровой культуры, которая приходит на смену пост-постмодерну. С позиций *digital humanities* и, в частности, фрактальной концепции, выявляются парадигматические константы и структурно-семантические паттерны цифровой культуры, предлагается объяснение разнообразия локальных культурных «конфигураций» в мире, особенностей социокультурной трансмиссии и исторической динамики культуры.

Ключевые слова: цифровая культура, цифровая социокультурная парадигма, парадигматические константы культуры, структурно-семантические паттерны культуры, пиксель, фрактал, фрактальная эпистема.

Эпоха «дабл-пост» и цифровая культура

Конец XX — начало XXI веков характеризуется особым состоянием культуры, которое все чаще называют «дабл-пост» [1, с. 117—118]. Очевидно, что и постмодерн исчерпал объяснительные возможности своих философско-символических категорий. Невозможно не признать — современная научная ситуация соответствует замечанию Томаса Куна о том, что на определенном этапе «требуется новый словарь и новые понятия для того, чтобы анализировать события» [2, с. 93].

Для понимания формирующейся социокультурной парадигмы необходимы новые концептуальные схемы, основанные на интеграции двух культур (Ч. Сноу). Такой научный инструмент уже начинает разрабатываться



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

в рамках теории сложности (*complexity theory*), теории хаоса и синергетики (И. Пригожин, Г. Хакен, Дж. Урри, Л. Манович, Е. Князева, В. Василькова, О. Астафьева, В. Буданов и др.).

Некоторые попытки найти новые эпистемологические и методологические основания для анализа социокультурных феноменов предпринимаются с трансдисциплинарных позиций цифровых гуманитарных наук (*digital humanities*), которые реализуют «все методы, системы и эвристические перспективы в их взаимосвязи с цифровыми в области гуманитарных и социальных наук» [3].

Технологическое содержание грядущей социокультурной парадигмы очевидно — это цифровые алгоритмы и соответствующие им способы осуществления всех типов социокультурных практик от искусства и повседневных коммуникаций до образования и научных исследований. Не вызывает сомнений, что механизмы социально-экономического и культурного функционирования общества все в большей степени связаны не с промышленным производством, а с производством информации, которая возникает, распространяется и циркулирует в семантическом пространстве «новых медиа», электронных средств массовой коммуникации. Именно поэтому постэпоху называют информационной, медийной, кибернетической, электронной, цифровой (Дж. Белл, М. Кастельс, М. Маклюэн, Н. Луман, Дж. Нейсбит, Ч. Гир, В. Савчук и др.).

Однако принципиальное значение имеет не только тот факт, что радикальным изменениям подверглась материальная (технологическая) «оболочка» жизненного мира, но и то, что сами правила смыслополагания в семиосфере культуры стали иными. Поэтому неслучайно, что для определения новой парадигматической модели культуры вместо технологически окрашенного атрибута «кибер» в последнее время отдается предпочтение категории «дигитал» (цифровая) — в ее социально-философском смысле. Тем не менее следует признать, что в фокус внимания исследователей попадают в основном социально-коммуникативные и художественные аспекты «хай-тек революции» и цифровой культуры: специфика новых медиа и новых форматов социокультурной коммуникации (социальные сети, интернет-сообщества, виртуальные идентичности, интерактивное искусство, оцифровка культурного наследия и повседневных практик (компьютерные игры, интернет-шопинг и пр.).

Важнее, что цифровые технологии, в том числе алгоритмы, программируемые на основе бинарной пары «0 — 1», вторичны по отношению к «цифровым» кодам культуры, которые начали возникать в культуре еще в конце XX века в математических теориях комплексных множеств и в искусстве авангарда. Как справедливо отмечает британский ученый Чарли Гир (Charlie Gere), автор книги «Digital Culture», «скорее цифровая технология — это продукт цифровой культуры, чем наоборот» [4, р. 17].

Поэтому вопрос все же надо ставить не «что есть цифровая культура (в смысле культура новых медиа)?», не «каковы компоненты и артефакты цифровой культуры?»

[5, р. 63—75] или «что происходит с культурой в цифровую эпоху?» [6], а «что является парадигматическими основаниями цифровой культуры и соответствующей ей культурной картины мира?».

По-видимому, хотя парадигма цифровой культуры еще формируется, ее общий экзистенциальный смысл уже можно «декодировать», выявить из совокупности ее современных «текстов», «месседжей» и «алгоритмов».

В этом контексте пост-постмодерн начала XXI века может рассматриваться как:

- начало нового Большого стиля культуры;
- как состояние перехода культуры от линейно-циклической модели мира к нелинейной модели детерминированного хаоса, от «аналоговой» — к «цифровой» парадигме, основанной на специфических (цифровых, электронных, виртуальных и т. п.) социокультурных и технологических формах и «формулах» быта, бытия и концептуализации действительности.

Ниже будет предпринят культурологический анализ структурно-семантических оснований цифровой социокультурной парадигмы. Для этого необходимо вернуться в эпоху постмодерна, когда появились первые признаки надвигающегося «культурного взрыва»¹.

Пиксель как маркер парадигматической границы

Принципиальной философской метафорой, характеризующей культуру постмодерна, стала «мозаика» (А. Моль, 1967). Действительно, в результате «децентрации» и «деконструкции» культуры и языка, декларации поливалентности и множественности смыслов культура превратилась в коллажную, а затем в мозаичную. А. Моль назвал «эту культуру “мозаичной”», потому что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия» [7, с. 45]. Однако к концу 1970-х годов «мозаичная» фрагментация действительности на основе самых разных паттернов нецифрового генезиса начала уступать место пикселизации на основе унифицированных, несвязанных между собой единичных элементов изображения и элементарных значений.

Пиксель, который представляет собой технически и эстетически минимальный элемент цифровой образности и смысла, оказался визуальным воплощением становления цифровой культуры. Американский эксперт по глобальному социокультурному развитию Э. Золли (A. Zolli), который ввел понятие «пиксельной культуры» (*pixel culture*), так обозначил ее суть: «Примитивные <...> пиксели <...> отметили начало радикальной трансформации в том, как мы представляем и видим мир. <...> Они стали одновременно и зеркалом, и линзами, отражающими и формирующими реальность» [8, р. 44].

¹ Под культурным взрывом подразумевается трансформация семиосферы культуры в результате стремительного выхода на поверхность ее латентных семантических пластов — как это понимал Ю.М. Лотман.

Стоит отметить, что в качестве культурного концепта пиксель весьма схож с «семантемой» (Ф. де Соссюр) особого рода, одним из двух типов вербализованных элементов культуры, который «обладает почти геометрической строгостью <...> и напоминает кубик или столбик из детского строительного набора» [7, с. 49]. Однако, в отличие от семантем такого типа, пиксели не обязаны комбинироваться в гармоничный, симметричный или другой геометрически/семиотически осмысленный текст; суть пиксельного сообщения в самой бессвязности, бессистемности, случайности присутствия унифицированных единиц. Этим же пиксельный «текст» отличается и от мозаики, которая с точки зрения законченного произведения образует упорядоченную систему образности.

При этом культурный и эстетический паттерн пикселя-квадрата опирается на смыслопорождающую модель, восходящую к компьютерным визуализациям низкого разрешения. Видимые глазу «во всей неприкрашенной квадратности и бинарном совершенстве» [8, р. 44] пиксели не только предложили новый язык описания реальности, но и новый способ ее членения (в терминологии Сепира и Уорфа), построили и раскрасили яркую (из 16 цветов) прямоугольную цифровую картину мира и сам «мир, соответствующий тому типу достоверности, которую передают пиксели» [8, р. 44].

Знаковым моментом перехода в граничное культурное состояние была визуализация пикселей низкого разрешения (в компьютерных играх и пиксель-арте, 1980-е годы), с помощью которых заново создавался весь космос социокультурных форм и смыслов. Ограниченные своей квадратной формой и дискретной цветовой палитрой пиксели вновь актуализировали и акцентировали границу нарисованного образа. Дискретность оказалась не только сущностной технической характеристикой компьютерных изображений, а пиксель — технологически «неделимой» частью картины, но само «атомарное» строение визуального объекта задавало особый тип образности и правила ее декодирования в культурном дискурсе пост-постмодерна. Примечательно, что целостный образ, собранный из пикселей высокого разрешения, также при значительном увеличении распадается на цветные несвязные квадратики, и проступающие внутренние и внешние ломаные границы-«кестницы» выявляют абсолютную независимость единичных элементов картины и условность составляемого ими целого.

В пространстве современной культуры повсеместно наблюдаются пиксельные изображения из самых разных элементарных элементов. В качестве «пикселей» могут фигурировать не только флуоресцентные огоньки и цветные блоки, но и люди и их образы, например артисты и волонтеры в цветной одежде на трибунах во время официальных церемоний Олимпийских игр в Сочи-2014 или фотографии «потребителей», из которых в рекламе составляются «пиксельные» матрицы. Пиксель проникает не только в рекламный дизайн и моду, но и в классические техники изобразительных искусств (картины Антона Польского, Светланы Баклановой, Лауры Бифано, инсталляции Арама Бартола, Юлиуса Поппа и др.). Пикселизация

ей изображений в визуальных сообщениях обозначаются семантические стыковочные швы, маркируются границы тем, кадров, дозволенной информации и нравственности.

Можно предположить, что всё возрастающая пикселизация отражает крайнюю степень «деконструкции» предыдущей культурной парадигмы, необходимую для формирования новой. Это «конец истории» не только Модерна, но и Постмодерна. «Состояние постмодерна», зафиксированное постфактум Ж.-Ф. Лиотаром в 1979 году, на самом деле уже тогда незаметно переходило в «состояние пост-постмодерна», чтобы затем принять абсолютно новую форму, не связанную с проектом Модерн даже двойным префиксом. Это была первая, еще не расшифрованная современниками, декларация цифровой культуры, и пиксель стал идеальным репрезентантом культуры, которая состоит из универсальных элементарных блоков, комбинируемых и рекомбинируемых элементарных смыслов и которая исчерпывающим образом описывается набором цифр в двоичном коде как цифровая схема всего. Пиксель не просто превратился в ключевую метафору культуры, но обрел, выражаясь языком К. Леви-Стросса, статус «мифемы» как элемента коллективной легенды цифрового общества, и его появление в пространствах современных культурных мифологий (например, в рекламном дизайне) указывает на принадлежность формируемой им реальности к этой «п-битной» цивилизации.

Однако на самом деле пиксели в пространстве цифровой культуры являются лишь технологическим и художественным аналогом элементарных символов, с помощью которых в современную эпоху записывается «молекулярная формула» физического и культурного пространства. Нарочитая дискретность пиксельных картинок, картин и картины мира — показатель именно «пограничности», несформированности новых культурных схем. Культура и ее образы предстают деструктурированными, несвязными осколками прежних конструкций. Но, как показывает история, распад культурных форм означает переход к новой парадигме, основанной на принципиально иных социокультурных и технологических «формулах». Думается, что довольно скоро, когда парадигма цифровой культуры окончательно утвердится, пиксель, пережив болезнь роста, перестанет назойливо бросаться в глаза, станет, как и положено, незаметным пикселем высокого разрешения, уйдя «вглубь» компьютерных технологий и цифровых образов.

Пост-постмодерн образовал своего рода «приграничное» пространство «пост-культуры» (В. Бычков), на дальних хронологических границах которой начинают кристаллизоваться новые, доселе невиданные и лишь интуитивно предощушаемые культурные конфигурации. Пост-культура — это концептуальная «мертвая» полоса, «та «нелинейная среда» культуры, возникающая в момент глобальной цивилизационной бифуркации, в которой «варится» бесчисленное множество возможных структур будущего становления и которая <...> представляется неким уплотненным потенциальным хаосом, или полем бесконечных возможностей» [9, с. 301]. Очевидно, миссия пост-постмодерна (или пост-культуры) заключается в быстром

и повсеместном замещении «аналоговых» алгоритмов (вос)производства социокультурных смыслов «цифровыми». Подчеркнем, что речь идет не о технологии жизни, но о ее онтологии.

При этом важно отметить, что уже с середины 1970-х годов в «хаосе» постмодерна стали все отчетливее проявляться контуры новой картины мира как нелинейного лабиринта. Вызревавшие в латентных слоях специализированной культуры философские концепты принципиально иной семантической конфигурации стараниями европейских, по большей части французских, (пост)структуралистов/постмодернистов пробились на свет в дебрях «цветущей сложности культуры»: ризома, складка (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), гипертекст (Ж. Женнет, У. Эко и др.). По существу это было философское озарение, результатом которого стало гуманитарное описание категорий цифровой социокультурной парадигмы. Сегодня становится очевидным, что не совсем ясные, но емкие философские метафоры позднего постмодерна есть не что иное, как вербальные оболочки новых математических дескрипторов природного и социального мира — фракталов, мультифракталов и странных аттракторов [10, с. 5—12], которые войдут в гуманитарный дискурс лишь в 1990-х годах.

Фрактал как парадигматический концепт

Понятие «фрактал» было введено в научный оборот французским математиком Бенуа Мандельбротом (*B.B. Mandelbrot*), разработавшим концепцию фрактальной геометрии (1975—1982) [11], и согласно неформальному определению означает «структуру, части которой в некотором смысле подобны целому» [12, с. 19].

Иными словами, фрактал представляет собой самоподобную структуру, то есть структуру, содержащую на низходящих уровнях (бес)конечно воспроизводящиеся паттерны, которые в той или иной степени повторяют характерные особенности целого (узоры, структурные связи, конструкции, образы, идеи и т. п.). Фрактальные образования получают с помощью последовательных геометрических преобразований, алгебраических алгоритмов, основанных на итерационных вычислениях значений комплексных функций $z_{n+1} = F(z_n, c)$ или посредством особых семантических процедур. Как оказалось, с помощью фрактальных формул могут быть описаны и смоделированы сложные линии (береговые линии, графики биржевых цен и пр.) и поверхности (горы, вихри и пр.) изломанных, складчатых, неправильных конфигураций. Степень «изломанности» определяется значением так называемой фрактальной размерности, которая в большинстве случаев превышает топологическую размерность объекта. При этом удивительным образом «хаос» многих нерегулярных форм на самом деле состоит из множества самоподобных фрагментов.

Фрактальность той или иной системы может выражаться в линейно-пространственном подобии, как это происходит, например, во всех концентрических и древовидных структурах, включая иерархические схемы политического и коммерческого управления. Турбулентные

потoki разного генезиса описываются алгебраическими фрактальными формулами. Кроме того, ряд социокультурных феноменов, таких как идеологемы и мифологемы, обладают особым типом фрактальности, которую можно назвать *концептуальной*. Концептуальный фрактал может содержать в себе фрактальные паттерны разных типов, относящиеся к разным знаковым системам и имеющие неомогенные планы выражения. Чаще всего фрактальные паттерны концептуального характера не обладают подобием геометрического или алгебраического типа (хотя такое тоже бывает — например, барочный «изгиб»), их подобие выявляется, в первую очередь, на уровне понятий, концептов, ментальных конструкций. В случае концептуальной фрактальности на разных уровнях культурного пространства наблюдаются концептуальные «паттерны» какой-либо культурософемы или всей (национальной/политической/исторической) культуры — в виде символов, повседневных и специализированных социокультурных практик и артефактов, специфических форм культурной топологии и темпоральности и т. п. [13].

Чрезвычайно важно, что подобие фрактальных паттернов не всегда абсолютно. Жесткая инвариантность присуща только идеальным, математическим фракталам.

Что касается фракталов природного происхождения (горы, реки, деревья, бронхиальная и кровеносная системы и т. п.) и социокультурного мира (организационные иерархии, городская застройка, демографические ареалы, мода и пр.), то они всегда стохастичны (вариативны) или алеаторны (содержат искажения из-за внешних «возмущений»).

Несколько «вложенных» фрактальных алгоритмов в пределах одной структуры образуют *мультифрактал*. Мультифрактальный характер, по-видимому, имеют субкультуры внутри национальной / общегосударственной культуры. Еще одна важная для понимания «хаотических» процессов фрактальная конфигурация носит название «странный аттрактор» и представляет собой фрактальный пучок динамических траекторий системы любого типа — от турбулентных потоков воздуха до «циклов» истории. Одним из наиболее известных странных аттракторов является аттрактор Лоренца, состоящий из двух «связок» траекторий, напоминающих крылья бабочки. В определенном смысле он иллюстрирует бинарную оппозицию эволюционных процессов, в том числе социодинамики культуры.

Характерная особенность всех фрактальных структур — процессуальность, рекурсивность, бесконечность, сильная зависимость от начальных условий. Парадоксальным образом фрактальная динамика создает бесконечное в ограниченном пространстве, постоянно становящееся, но никогда не ставшее, все время развивающееся через периодическое возвращение к началу. При этом каждый новый «цикл» имеет на входе конечные результаты предыдущего, то есть функционирование фрактальной системы заключается не столько в воссоздании самоподобной формы, сколько в рекурсивном процессе алгоритмического развертывания этой формы. Иначе говоря, фрактальная структура — не фиксированная данность,

но непрерывно самовоспроизводящаяся динамическая система, изменения которой заложены в ней самой в режиме «петель обратной связи».

В 1990-х годах идеи фрактальности вышли за рамки естественнонаучного дискурса. Вначале они появились в урбанистике и аналитике фондовых рынков, затем «фрактал» превратился в одно из наиболее популярных понятий и инструмент теоретического описания в пост-постмодернистском исследовательском поле в самых разных областях — от демографии до менеджмента организаций, от архитектуры до коммуникативистики, от психологии до искусствознания, от культурной антропологии до социальной истории.

Постепенно фрактальная концепция стала претендовать на парадигмальный статус в культуре нового столетия: «фракталы как математические объекты получают онтологический смысл и становятся элементами системы нелинейно-динамической картины мира» [14, с. 19]. При этом фрактал как парадигматический концепт инициирует «переключение гештальта на сборку нового понятия, на распознавание и интерпретацию фрактальных структур в конкретных познавательных контекстах» [15, с. 82]. По существу, «открытие» фрактальных систем положило начало не только парадигматическому сдвигу в точных науках, но и переходу от механистической модели мира Декарта и Ньютона к нелинейной холистической картине мира, в которой возможны дробномерные пространства, а за «хаотической» абстрактностью скрываются тонкие структуры, упорядоченные на более высоком уровне сложности.

Цифровая парадигма культуры и ее паттерны

Сущностной характеристикой цифровой социокультурной парадигмы является использование имманентного ей способа обработки, воспроизводства и верификации действительности — оцифровку. Оцифрованная форма является одновременно результатом и репрезентацией цифрового алгоритма, «материализованной» оболочкой «зацифрованного» смысла. При этом означаемое и означающее в диполи «форма — функция» меняются местами в зависимости от социокультурного дискурса. Во многих социокультурных системах происходит реверсивный процесс семиозиса, где референтом, в конечном итоге, является сама цифровая форма. Речь, по-видимому, уже должна идти о принципиально самодостаточных «стилистических фигурах» цифрового характера в культурных «текстах» самого разного генезиса.

В цифровой культуре «форма стоит в одном ряду с формулой, и предметное признается равноправным функциональному», и именно численный инвариант (цифра как категория), который, будучи «ортогональным» предметному и операционному, объединяет их и подчиняет себе [16, с. 31]. Таким образом, в качестве парадигматических аксиом цифровой культуры устанавливается равнозначность формы и формулы, приоритет Цифры над Словом, визуализация цифры, оцифровка неколичественных культурных «субстанций». Технологии цифровой культуры порождают принципиально иной тип визуальности, которая

встраивается в физическую среду, благодаря чему образуется «дополненная реальность». В цифровой культуре достигается апогея «искусственная визуальность» Новейшего времени, автономная от своего материального носителя, являющаяся результатом «действия цепочки технических принципов» [17, с. 546] и «материализации» нехудожественных цифровых последовательностей в зримое и зрелищное. Компьютерная визуализация геометрических и алгебраических фрактальных алгоритмов лежит в основе фрактального искусства, посредством которого создаются не только захватывающие дух цифровые картины, но и кинематографические и компьютерные виртуальные миры. При этом, как и в случае с пиксель-артом, фрактальное искусство не ограничивается областью цифровых художественных практик (среди наиболее известных художников этого направления *Edward Berko, Kerry Mitchell, Paul Bourke, Janet Parke, Damien Jones, А. Ермушев, В. Рубас* и др.), но обнаруживает себя в целом ряде особых «фрактальных» техник в рамках традиционного искусства — в живописи (*М. Эшер, J. Pollock, D.K. Nielsen, Л.-Т. Лившиц, В. Усеинов* и др.) [18, с. 223—228] и в архитектуре (*Ф.Л. Райт, Ф. Гери, Н. Фостер, группа «ARM»* и др.) [19].

Синтагматической константой цифровой культуры служит пиксель, парадигматической константой — фрактал. Соответственно, цифра (ее план выражения — пиксель) и формула (ее план выражения — фрактал) представляют собой не только структурно-семантические, но и парадигматические паттерны цифровой культуры.

Взаимную соотношенность пикселей и фракталов как репрезентативных художественных форм и структурно-семантических паттернов культуры демонстрирует постер неизвестного автора, выпущенный в начале 1990-х годов Бостонским музеем компьютеров (*The Boston Computer Museum*) и журналом *The High Tech Times* под названием «Волна будущего» («*The wave of Futures*»)². Это своего рода «ремейк» картины «Большая волна в Канагаве» («*The Great Wave of Kanagawa*») японского художника начала XIX века *Кацусики Хокусая (Katsushika Hokusai)*.

В левой части постера воспроизводится гравюрная волна японского оригинала, в центре изображение распадается на цветные «пиксели», а справа появляется новая большая фрактальная волна, выполненная в виде «проволочного каркаса» компьютерной 3D-графики. Пиксельный «шум» между двух волн означает процесс превращения традиционной живописи в цифровое искусство, а сам постер выстраивает цепочку репрезентативных парадигм: «реалистическое» художественное отражение действительности (модерн), технологическая модификация (пикселизация) образов реальности в низком разрешении (пост-постмодерн), фрактальное воспроизведение действительности (цифровая культура).

Примечательно, что «Волна будущего» иллюстрирует двусловный характер цифрового искусства: «Порождающая модель цифрового изображения примиряет два аттрак-

² См.: *The wave of the Future* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://happyfoodhaiku.files.wordpress.com/2011/04/waveofthefuture.jpeg>

тора: прямоугольную (или проще — квадратную) форму, какой мы любим представлять пиксель, и изображение, заимствованное у естественного мира. Один создает часть, элементарную форму; второй — общую форму» [20, р. 29].

В цифровой культуре пиксель и фрактал не противопоставлены друг другу, они составляют технологическую и парадигматическую последовательность. Пиксель высокого разрешения всегда «незримо» присутствует в цифровом пространстве. При этом фрактал выстраивает в одном и том же фрагменте реальности одновременно два разных типа пространств — дискретное и непрерывное, или «рифленое» и «гладкое», как их называли Ж. Делёз и Ф. Гваттари [21, с. 812]. Посредством сложной иерархической целостности дробномерного пространства фрактал визуализирует казалось бы невозможную для восприятия «рифленую гладкость» и ограниченную бесконечность материальных и духовных плоскостей и пространств современной культуры.

Становится все более очевидным, что пиксель и фрактал составляют основу специфического инструментария для физического и ментального «переформатирования» действительности и формирования цифровой «грамматики» культуры. Важно, что пиксель и фрактал как базовые структурно-семантические паттерны действительности относятся и к целому, и к его частям, оказываясь общими как для конструирования виртуального пространства культуры, так и для описания реального. С последней четверти XX века пиксельные и фрактальные паттерны все чаще встречаются в архитектуре (самый свежий пример — сочинский стадион «Айсберг») и городской скульптуре, в графическом дизайне и дизайне одежды и аксессуаров, в литературных и кинематографических нарративах («альманахи» и сюжеты со странными петлями обратной связи). Более того, пиксель и фрактал превращаются в онтологические категории, инициируя новые способы восприятия и концептуализации реальности.

Гносеологический потенциал фрактальной эпистемы

Нельзя не отметить, что «цифровая» картина мира в условиях «посткультуры» носит ярко выраженный амбивалентный характер. С одной стороны, цифровое «перекодирование» упрощает «поверхностный срез» культуры, сводя качественные социокультурные характеристики к неким количественным параметрам (например, IQ, индекс Хирша или этнометрические показатели Г. Хофстеде). С другой стороны, благодаря формированию цифровой социокультурной и научной парадигмы возникают новые технологические (компьютерные) и теоретические (*digital humanities*) методы самоописания культуры, в котором центральное место занимает понимание социокультурного «хаоса» как структуры, демонстрирующей глубинный порядок более высокого уровня сложности.

Один из наиболее значимых аспектов цифровой культуры связан с фрактальной оптикой научной рефлексии, которая, как представляется, дает возможность концептуализации мира в виде принципиально иных онтологических «схем», в том числе в контексте философии культуры.

Разумеется, культура как и ее символические смыслы не сводима к математическим формулам в их классическом смысле и не может быть исчерпывающим образом описана в терминах комплексных функций и фрактальных размерностей. Однако, с учетом того, что культура является сложной нелинейной системой, постнеклассический аналитический аппарат исследования культуры, основанный в том числе на фрактальной концепции, оказывается весьма эффективным.

«Математическое понятие фрактала, — указывал Х.-О. Пайтген, немецкий ученый, который одним из первых ввел фрактальные визуализации в публичное пространство культуры, — отражает иерархический принцип организации. В основе этого понятия содержится одна важная идеализация действительности: фрактальные объекты самоподобны, то есть их вид не претерпевает существенных изменений <...> с любым увеличением. Хотя эта идеализация и может оказаться слишком большим упрощением действительности, она на порядок увеличивает глубину нашего математического описания природы» [22, с. 10] и, стоит добавить, социокультурных систем, составляющих «вторую природу». Так фрактальная размерность служит не только для решения задач количественного анализа (например, в урбанистике или демографии), но и качественных оценок культурных феноменов (например, в эстетике и искусствоведении).

В более широком ракурсе философии культуры фрактальный подход приводит к осознанию фрактальных свойств культуры. Поскольку в акциональном и семиотическом поле культуры вертикальные и горизонтальные векторы взаимодействия основаны на принципах рекурсивности и автопоэзиса, на всех уровнях культуры воспроизводятся одни и те же имманентные ей социокультурные формы. При этом концептуальная фрактальность культуры распространяется и по нисходящим, и по восходящим линиям самовоспроизводства культуры, то есть согласно принципу циклической причинности. Развитие локальной культуры предстает тогда в виде разворачивания культурных форм из изначальной «формулы» культуры, которая в философском дискурсе может называться «идеей культуры», «прасимволом» (О. Шпенглер), «большей посылкой» (П. Сорокин), «душой народа» (Г. Лебон) и т. д.

«Формулы» локальных культур при этом являются частным случаем единой «формулы» мировой культуры. Единая «формула» человеческой культуры реализуется в виде частных, в том числе мультифрактальных «алгоритмов», благодаря национальным «константам», создающим разные культурные формы и «узоры» — подобно тому, как разные значения константы c в формуле множества Жюлиа ($z \rightarrow z^2 + c$) дают весьма отличающиеся конфигурации, а вся их совокупность содержится «внутри» множества Мандельброта. Это означает легитимацию мультифрактальных сценариев развития локальных культур в мире и полиэтнических культур в рамках единой государственности в связи с принципиальной невозможностью построения одной, например западноевропейской, культурной конфигурации посредством разных национальных «констант». В синерге-

тике такого рода национальные «константы» обозначаются как параметры порядка (язык, менталитет, национальный характер и др. [23]), которые формируют наиболее общую и специфическую «конфигурацию» конкретной культуры.

В качестве фрактального инициатора³ культуры, по-видимому, служит этнос и территория, а фрактальным генератором является «формула» культуры с национальными «константами». В результате культура «прорастает» и «разрастается» вширь и вглубь, бесконечно повторяя концептуальные фрактальные паттерны на всех своих структурных уровнях вплоть до микроуровня, примерно так, как математический фрактал «разворачивается» в самоподобные узоры, уходящие в бесконечность.

Национальные «константы» задают также пределы трансформации культуры, сохраняющей свою целостность и инвариантные идентификационные признаки, то есть нахождение культуры в «бассейне притяжения» определенного аттрактора. Поведение открытых нелинейных систем, к которым относятся социум и культура, чаще всего характеризуют так называемые «странные аттракторы», состоящие из бесконечного числа неустойчивых циклов разных периодов в некоторой ограниченной области.

Для описания социокультурных феноменов Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов предложили термин «структуры-аттракторы» [24, с. 93—94], понимая под ним «цели» эволюции системы, своего рода «молчаливое знание» культуры о направленности ее эволюционных процессов. Таким образом, вместо линейно-циклического, поступательного пути развития единой человеческой культуры обнаруживаются мультифрактальные траектории ее динамики как сверхсложного фрактального множества локальных культур.

Из фрактальной «геометрии» культуры следует также понимание фрактального характера социокультурной трансмиссии. Человек и все малые и большие социокультурные группы в течение каждого поколенческого цикла воспроизводства культуры тиражируют в своих социокультурных практиках весь комплекс значимых физических и символических паттернов, составляющих их культуру.

В любом коммуникативном пространстве индивид и его действия (от стиля разговора, одежды, которую он носит, и танцев, которые он танцует, до ритуальных практик и профессиональной деятельности) выступают в роли социокультурного репрезентанта, метонимического заместителя социокультурного сообщества, к которому он принадлежит. Иными словами, человек как член некоторой социокультурной общности — от семьи и рода до субкультурной группы/страты и нации — оказывается фрактальным паттерном этого большого целого, частью которого он является по воле судьбы или собственного выбора. Разумеется, фрактальность таких антропосоциокультурных паттернов характеризуется сильной стохастичностью/алеаторностью. Фрактальная суть такой репрезентации делает возможным понятие «национального характера» и социокультурной индукции.

Передача культурного опыта и традиций с точки зрения фрактальной концепции выглядит как итерационная процедура, в которой конечное значение (состояние культуры) есть начальное для очередного «цикла» культурного воспроизводства. При этом в каждом поколении носителей культуры реализуется все та же изначальная «формула» локальной культуры. Тот факт, что исходными данными для каждого последующего шага в культурной трансмиссии является социокультурный опыт предыдущего поколения в филогенезе, означает, что изменение традиции возможно на «стыках» поколений, но в пределах фрактальной «формулы» (правил смыслопорождения и формообразования) данной культуры. Это приводит к появлению стохастической/алеаторной составляющей во фрактальном «рисунке» культуры и к изменению воспроизводимого паттерна, порой весьма существенному, но не выходящему за определенные «границы». Так, в советской России все семьдесят лет воспроизводились фрактальные христианско-патриархальные формы, а в ряде азиатских республик Советского Союза — «алгоритмический рисунок» феодальных социокультурных отношений. Очевидно, что при сильных, но неопределяемых внешних воздействиях возможны значительные «возмущения» в траекториях развития (как, например, в современной России), а при превышении критического порога устойчивости культуры происходит либо ее переход на другой аттрактор (кардинальное изменение культуры, по существу — образование новой культуры) или разрушение культуры (уход с исторической сцены). В этом контексте культурно-исторические «циклы» (в том числе предстающие в виде «повторения» истории, периодического возвращения к традициям) могут рассматриваться как стохастические петли саттракторов.

Таким образом, фрактальная концепция культуры объясняет разнообразие локальных социокультурных «конфигураций» в мире, одновременную устойчивость и изменчивость культурно-исторического процесса, а также периодическое возвращение к социокультурным «сценариям» прошлых эпох и актуализацию традиций и социокультурных аттракторов, сформировавшихся в «начале начал» культуры [25]. Закономерности фрактальной динамики относятся и к культурно-политическим процессам (например, образование и распад империи [26, с. 123—125]) и к отдельным культурным феноменам (например, функционированию моды [27]).

В заключение хотелось бы отметить, что благодаря аналитическому инструментарию *digital humanities*, который соответствует формирующейся ныне цифровой социокультурной парадигме, появляются возможности более глубокого и адекватного описания культуры и ее феноменов как сложных систем «детерминированного хаоса». С этих позиций структурно-семантическими паттернами цифровой культуры являются цифра и формула, а пиксель и фрактал — соответственно, синтагматической и парадигматической константами. В терминах фрактальной концепции становится возможным анализировать отдельные культурные феномены и всю историческую динамику культуры как в ее локальных вариантах, так и в

³ В англоязычной терминологии он называется «seed», т. е. «семя», «зерно».

максимально широком ракурсе общемирового социокультурного развития.

Список литературы

1. Ерохин С.В. Искусство и наука в эпоху «дабл-пост» // Вестник Череповецкого государственного университета. — 2013. — Т. 1. — № 1 (54).
2. Кун Т. Структура научных революций. — М.: АСТ; Ермак, 2003.
3. Dacos M. Manifesto for the Digital Humanities. 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tcp.hypotheses.org/411>.
4. Gere C. Digital Culture. 2nd ed. — London: Reaktion books, 2008.
5. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture // The Information Society. — 2006. — Vol. 22.
6. Соколов Н.Л. Цифровая культура или культура в цифровую эпоху? // Международный журнал исследований культуры. — 2012. — № 3 (8).
7. Моль А. Социодинамика культуры. — М.: КомКнига, 2005.
8. Zolli A. Pixel culture // American Demographics. — 2004. — June.
9. Бычков В.В. Эстетика. — М.: Гардарики, 2004.
10. Николаева Е.В. Ризомы и складка как предвосхищение фрактальной картины мира // Диалоги и встречи: постмодернизм в русской и американской культуре. Сб. науч. ст. — Вологда: ВГПУ, 2013.
11. Mandelbrot B.B. The Fractal Geometry of Nature. — New York: W.H. Freeman and Company, 1982.
12. Федер Е. Фракталы. — М.: Мир, 1991.
13. Николаева Е.В. К типологии фракталов в теории культуры // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. — 2013. — № 1 (113).
14. Мартынович К.А. Нелинейно-динамическая картина мира: онтологические смыслы и методологические возможности: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Саратов, 2011.
15. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии / отв. ред. К.Э. Разлогов. — М.: Эдиториал УРСС, 2005.
16. Деменок С.Л. Фрактал: между мифом и ремеслом. — СПб.: Ринвол; Академия исследования культуры, 2011.
17. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2012.
18. Николаева Е.В. Нецифровая фрактальная живопись: историко-культурологический экскурс // Вестник Самарского государственного университета. — 2013. — № 81 (109).
19. Николаева Е.В. Фрактальные модели городского пространства // Обсерватория культуры. — 2013. — № 1.
20. Beyaert A. L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda // Communication et langages. — 2003. — Vol. 138.
21. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
22. Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. — М.: Мир, 1993.
23. Хакен Г. Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? // Синергетика и психология. Тексты. Вып. 2. Социальные процессы. — М.: Янус-К, 1999.
24. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики: синергетическое мировидение. — М.: Либроком, 2010.
25. Николаева Е.В. Неотрадиционализм в культуре повседневности: российская версия конца XX века. Дис. ... канд. культурологии. — М., 2004.
26. Жуков Д.С., Лямин С.К. Метафоры фракталов в общественно-политическом знании. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007.
27. Николаева Е.В. Фрактальная динамика моды // Общество. Среда. Развитие. — 2013. — № 4(29).

УДК 159.923.2+808.1
ББК 88.5

Н.К. РАДИНА

«МУЖСКАЯ ЖИЗНЬ» КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ (НА ПРИМЕРЕ «НАИВНЫХ» И ЛИТЕРАТУРНЫХ АВТОБИОГРАФИЙ)

В исследовании¹, проведенном на основе использования методов корпусной лингвистики и семиотического анализа, сравниваются литературные и «наивные» автобиографии мужчин. Делается вывод о том, что автобиографии писателей, как и обычных мужчин, конструируются в границах норм «мужской культуры» независимо от способностей и писательского опыта их авторов. В том случае, если мужчина воспитывался в детском доме, его автобиография искаженно воспроизводит код «мужской культуры». Данный факт в исследовании объясняется изменением содержания «гендерной культуры» в закрытых социальных группах и нарушением института посредничества в воспроизводстве гендерной культуры в депривационных условиях.

Ключевые слова: автобиография, семиотический анализ, мужская культура.

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы «Научный фонд» НИУ ВШЭ в 2013—2014 гг., проект №12-01-0203 «Герменевтика автобиографического текста: гендерные аспекты».

Автобиография — широко известный литературный жанр (собственное жизнеописание, произведенное автором текста), зародившийся в поздней античности как результат усиления интереса к отдельной человеческой личности [1]. Исследователи автобиографических текстов разделяют их на два основных вида: автобиографии, ориентированные на описание собственных приключений (Б. Челлини), и автобиографии философствования (М. Монтень). Благодаря известной автобиографии И.В. Гёте в научных дискуссиях проблематизировано соотношение вымысла и реальности в автобиографических произведениях [2].

Поначалу автобиографии были ориентированы на представление исключительно незаурядных жизней, но уже в XIX веке появляются примеры написания автобиографий обычных людей. В XX веке автобиография — не только литературный жанр, но и элемент определенного социального статуса (ряд профессий требует от соискателей написания автобиографии при приеме на работу). Кроме того, во второй половине XX века с развитием социологии, психологии и социальной антропологии автобиографии создаются благодаря использованию исследователями биографического метода [3]. Автобиографии изучаются не только литературоведами и историками, но и социологами, психологами как материал, позволяющий более глубоко понять особенности социального развития личности [4].

Роль культуры в создании автобиографии

Одна из наиболее значимых теоретических идей представляемого исследования — идея непрерывного воспроизводства культуры. Человеческая культура стремится к воспроизводству себя на групповом уровне (сохранение традиций) и на индивидуальном — будучи воспроизведенной в идентичностях культурно укорененных людей. Индивид, социализируясь, конструируя собственную идентичность, пытается подстроиться не под абстрактные культурные образцы, а под конкретные нормы человеческого сообщества.

В полифонии «культурного клавира» особое место занимает гендерная культура общества, очерчивающая границы «приемлемого» для представителей мужской и женской групп. В рамках гендерной культуры женскую культуру описывают посредством центрированности на человеке (воспроизводство детей, забота о нуждающихся), на локализации в приватном, семейном, а также как ориентированную на эмоциональную сферу и вторичную в социальных иерархиях по отношению к мужским позициям [5].

Мужскую культуру представляют как сосредоточенную на власти и доминировании [6]. Наиболее очевидное пространство для ее реализации — сфера публичного, способ функционирования — инструментальный [7].

Автобиография, рождаясь на излете Античности, как бы провозглашала выделение индивидуального и субъектного из общего культурного. В настоящее время, когда автобиографию имеет каждый, проговаривающий историю своей жизни, научный интерес представляет про-

тивоположный феномен — «культурная детерминация» индивидуальной жизни и «типичность» автобиографий, типичность, порождаемая культурными императивами.

Теоретические концепции, используемые в исследовании

Психоаналитическая герменевтика А. Адлера — одна из наиболее известных интерпретативных схем понимания и изучения ранних детских воспоминаний [8]. Согласно А. Адлеру, жизненные стили личности как результат переживания событий детства возможно идентифицировать (и изменить в процессе психотерапии) благодаря анализу ранних детских воспоминаний.

Адлер предлагает правила «чтения знаков» в воспоминаниях, которые включают:

- социальную сеть (присутствующих в воспоминании людей: мать, отца, братьев, сестер, бабушек, дедушек, а также посторонних);
- типы событий (опасность, болезни, проступки, новые жизненные ситуации), способы восприятия ситуации. Как результат адлеровского анализа формулируется «девиз жизни», который маркирует жизненный стиль автора биографии.

Гендерная культура как матрица гендерной идентичности. Изучение роли культуры в становлении и развитии личности, как правило, реализуется на материале гендерной или этнической культуры. Любая культура нуждается в воспроизводстве на уровне социального взаимодействия, а также на уровне идентичности (формирование типичных для культуры представителей). Гендерная культура, таким образом, поддерживает типичное, культурно-нормативное в идентичностях мужчин и женщин, «типичные» гендерные идентичности и истории жизни [9].

«Семиотический квадрат» А.-Ж. Греймаса. Классический структуралистский семиотический анализ нарратива предполагает интерпретацию текста и выделение тематических блоков с описанием развития тем. В тематических блоках отражаются пространственные и временные изотопы, а также ряд октант (ролей):

- дестинатор/рассказчик;
- получатель/определяет ценности;
- субъект/главное лицо в истории;
- объект/цель субъекта;
- помощник и предатель [10].

Далее изучаются изменения (движения) октантов и изотопов и формулируется нарративная программа текста. На последнем этапе создается «семиотический квадрат», благодаря которому раскрываются глубинные ценности и нарративная структура текста. Семиотический квадрат определяется тремя типами отношений: отношениями противоположности (S1 и S2), отношениями комплементарности (S1 и —S2), отношениями противоречия (S1 и —S1). Поскольку семиотический квадрат используется для текста в целом, важной задачей становится определение (извлечение) семантических оппозиций. Точность в определении семантических оппозиций

оказывается залогом верного описания семиотической структуры текста.

Семантические оппозиции квадрата в анализируемых автобиографических текстах определялись преимущественно с опорой на изотопы, поскольку то, что в тексте следовало рассматривать как «октанты», анализировалось в рамках другой интерпретативной схемы (по А. Адлеру). Представленные теоретические схемы были использованы для интерпретации данных, полученных при количественном анализе лексем в автобиографических текстах.

Концепция психической депривации, которая связана с теорией Дж. Боулби о привязанности, в российских социальных науках получила известность благодаря работам Й. Лангмейера и З. Матейчека, изучающих взросление детей в детских домах и сиротских интернатах. Зарубежными и российскими психологами в целом описаны последствия развития ребенка в условиях депривации (см., например, работы М.И. Лисиной, И.В. Дубровиной, Е.Е. Дмитриевой, И.А. Залысиной, Т.М. Землянухиной, С.Ю. Мещеряковой, А.М. Прихожан, Т.А. Рузской, Е.О. Смирновой, Н.Н. Толстых и др.).

Концептуальный ряд исследования восходит к XX веку (и даже к рубежу XIX—XX веков: например, адлеровский психоанализ). Тем не менее, перефразируя известное выражение Адлера («нет ничего практичнее хорошей теории»), отметим, что «хорошая теория», описывающая социальное и культурное, не имеет строгих временных границ, производных от даты рождения. Границы культурных и социальных концепций — объяснительных схем реальности — не только маркируют способы познания реальности, но действительно «расшифровывают» реальность и релевантны, пока социальные и культурные нормы воспроизводства человеческого общества не будут принципиально, радикально изменены.

Методы и материалы исследования²

В качестве эмпирического материала в исследовании были использованы тексты автобиографий мужчин из провинциальной России (36 интервью; корпус «наивных» мужских автобиографий — 28 335 словоупотреблений). Данные автобиографии в исследовании названы «наивными», поскольку создавались впервые «неопытными рассказчиками» по просьбе исследователя.

Количественный анализ текстов автобиографического интервью осуществлялся на основе методов корпусной лингвистики. При этом использовалась программа *Mystem*, производящая морфологический анализ текста, и программа для подсчета частотности на базе результатов *Mystem* (авторы — О.Н. Кукушкина, Т.С. Елипашева).

Другая группа материалов представлена двадцатью литературными автобиографиями писателей И.Е. Алешковского, М.М. Зощенко, В.Т. Шаламова, В.П. Астафье-

ва, М.Л. Лезинского, Ю.Н. Тынянова, К.Г. Паустовского, Д.А. Гранина, Л.А. Андреева, М.А. Булгакова, В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского, И.А. Бунина, С.Я. Маршака, С.А. Есенина, Ф.К. Сологуба, М.А. Волошина, К.И. Чуковского, В.В. Ерофеева, А.М. Черного (корпус литературных мужских автобиографий — 27 241 словоупотреблений). Частотный анализ лексем данной группы выполнен с помощью приложения *Antconc* версии 3.2.4, а также лемматизатора АОТ.

Третья группа материалов представлена автобиографиями выпускников сиротских учреждений в возрасте от 20 до 55 лет (11 мужских автобиографий). Размер корпуса мужских автобиографий — 21 986 словоупотреблений.

Частотность лексем в описанных корпусах текстов легла в основу двух линий анализа:

- анализ социальных сетей автобиографии в контексте психоаналитической герменевтики А. Адлера и концепции депривации;
- реконструкция и анализ «культурной матрицы» автобиографии в русле идей «семиотического квадрата» А.-Ж. Греймаса.

Анализ «наивных» автобиографий

«Обычные мужчины», впервые представляющие свои автобиографии внешним заинтересованным слушателям, — «герои повседневности». Это жители провинциальных малых городов с умеренными заработками, более половины из них имеют опыт семейной жизни.

Автобиографии «обычных мужчин», как правило, лаконичны в деталях и эпитетах. Центральная часть социальной сети обычных мужчин ограничена ключевыми ролями: «мамой» (3,0), «другом» (2,5), «отцом» (2,0). На периферии — «ребенок» (1,8), «родители» (1,6), «жена» (1,5), «бабушка» (1,0), «брат» (1,0)³.

Особенности социальной сети, восстановленной по материалам мужских интервью, таковы, что мужчина оказывается ориентированным на собственную семью, как правило, ближе к пенсионному возрасту: именно в автобиографиях более старших рассказчиков начинают доминировать упоминания «жены» и «ребенка».

После армии вернулся, так сразу и женился. С женой мы еще до армии дружили. Вместе гуляли, в походы ходили. Живем мы хорошо, двое детишек у нас с ней. Сейчас-то она у меня лежит парализованная. А раньше первой красавицей была. Мои друзья все в нее влюблены были, а она выбрала меня. Я когда в армию уходил, все цветы в садах сорвал, всю комнату цветами завалил. Как только из армии вернулся — сразу к ней свататься. С тех пор вместе (68 лет, образование — среднее).

Еще одна значимая деталь — вероятная материнская депривация авторов⁴. Невысокая доля упоминаний «ма-

³ В скобках указываются средние значения по частотности.

⁴ Материнская депривация (в психоанализе) — эмоциональная депривированность (в современной интерпретации), недостаточность эмоциональных контактов в детском возрасте, характеризуется нарушениями в области привязанности.

² Автор статьи благодарит компьютерных лингвистов А.Н. Одинцову, Г.А. Самсонову, Е.А. Маркус и А.А. Сазанова за обработку данных.

тери» при общей обедненной социальной сети (низкая доля упоминаний значимых людей), наличие достаточно высоких показателей на общем фоне у «друга», «отца» и «бабушки» — все эти характеристики жизненной истории позволяют с большой долей вероятности предположить депривационную эмоциональную среду развития у интервьюируемых мужчин [11]. С другой стороны, в автобиографии роль «матери» уравнивается ролью «отца».

В детстве — одно из ярких воспоминаний. <...> Мы с моим знакомым пошли к реке. Взяли без спроса моторную лодку, завели и поплыли. Уплыли очень далеко, хотели возвращаться обратно, а тут, как назло, мотор у лодки сломался. Кругом вода, никого. Меня охватил страх, что никто не знает, где мы, и нас никогда не найдут <...> Просидели в лодке до самого вечера, уже начинало темнеть. Вдруг услышали звук мотора приближающейся лодки, потом я разглядел в лодке отца <...> Я не знаю, как и где отец нашел еще лодку, но в то время я думал, что он — герой (42 года, образование — среднее специальное).

Определение частотности лексем в автобиографическом тексте позволило выявить значимые сферы жизни мужчин, посредством которых они представляют свою историю жизни:

- рефлексия о судьбе и времени [«год» (8,2), «жизнь» (3,3), «хороший/хорошо» (3,5), «один» (2,6), «человек» (2,1), «время» (2,4), «этап» (1,6), «момент» (1,3), «сейчас» (1,3)];
- образование и социальные институты [«школа» (3,4), «учиться» (2,3), «армия» (2), «институт» (1)];
- работа [«работа» (2,6), «работать» (2,2), «заниматься» (1)];
- создание и обустройство семьи [«дом» (1,6), «семья» (1,4), «квартира» (1,3), «рождаться» (1,3), «любить» (1,1)].

«Мужская жизнь» в созданном подкорпусе автобиографий — напряженное пространство переживания своего существования во времени и социальных институтах; наиболее ярко представлены «школа» и «армия».

Ломали нас в армии капитально. Домой вернулся с другими взглядами. Мир после армии не казался белым и пушистым. Мои радужные очки потерялись где-то там» (39 лет, образование — среднее специальное).

Представляя свою активность в рассказе о жизни, мужчины воспроизводят как наиболее частотные глаголы «помнить» (2,8) и «жить» (2,4), а также глаголы движения [«пойти» (1,7), «ходить» (1,5)] и социальной активности [«учиться» (2,3), «работать» (2,2)]. «Напряжение» в мужской истории можно связать и с неуверенностью, метаниями, с осторожностью, с которой мужчины концептуализируют в рассказе свою жизнь, даже сферу желаний описывая безлично («хотеться»).

Ну, я закончил службу в армии и понял, что надо дальше зарабатывать деньги и получать высшее образование. Окончил курсы на помощника бурильщика. Курсы-то окончил, но никуда не взяли, потому что стажа нет. Пошел работать на стройку, в частную бригаду. У

меня друг, с которым в армии служил, у его отца — своя бригада была. Стройкой я занимался года два, потом устроился в ГАЗПРОМ, поработал там слесарем, перучился на сварщика, потому что там больше платили. Вообще, я дурак, надо было мне сразу идти в лабораторию инженером, уже сейчас бы в галстук ходил <...> Ну, выучился я на сварщика, поехал по командировкам, и учился заочно в институте на инженера, вот и выучился (32 года, образование — высшее).

В традиционные каноны «мужской культуры» вписывается представление интервьюируемыми о самих себя посредством местоимений: «Я» (34) в мужских автобиографиях звучит почти в полтора раза чаще, чем у женщин. Система оппозиций «семиотического квадрата» А.-Ж. Греймаса (обобщения и слова с наибольшей частотностью) представлена следующим образом (рис. 1).

S1 Время Работа Жизнь Индивидуальное	S2 Безвремяе Безделье Смерть Общее
~S2 Инициатива Востребованность Активность Отдельное	~S1 Выжидание Безработность Апатия, бездействие Совместное

Рис. 1. Семиотический квадрат: автобиографии «обычных» мужчин

Согласно «семиотическому квадрату» А.-Ж. Греймаса, в любой истории мужской жизни будут воспроизведены (см. отношения комплементарности в квадрате S1 / ~S2 на рис. 1) темы инициативы, востребованности, активности и индивидуализма. Изучаемые автобиографии органично вписаны в классические стандарты «мужской культуры» и воспроизводят активность в публичной сфере (вне семьи), инициативность и сосредоточенность на собственном «Я».

А вот дальше я поступил в институт. Я не придал значения поступлению. Пришел — поступил. Не затрачивал на это никаких нервов вообще. Мне было абсолютно параллельно. Ну, я говорю, я тогда был еще подростком. У меня не было авторитета, который бы мне объяснил, что это важно. Потому что те люди, которые были, я им не доверял. Я во всей жизни и сейчас подчеркиваю этот факт, что мне нужно все объяснять. Нельзя говорить «нет» — и все (29 лет, образование — высшее).

Недостаточная частотность не позволяет некоторым значимым для мужской культуры темам «пробиться» и стать «видимыми» в анализе. Так, тема правонарушений и преступлений — обратная сторона требований к инициативности и активности мужчин со стороны «мужской культуры» — не нашла отражения в количественных показателях частотности, однако ярко описывается в текстах некоторых автобиографий.

Были разные интересы: на рыбалку сходить, — у меня до сих пор такое увлечение — с друзьями похулиганить. Можно сказать, что я практически жил на улице. Домой приходил только спать. Да, я ел, где придется: то пацаны огурцов с хлебом вынесут, то соседка пирогов. Если домой явишься — мать гулять не отпустит, ругать начнет за плохие отметки или за то, что соседние сараи обокрали (30 лет, образование — среднее).

Таким образом, семиотический анализ на основании частотности дает возможность, не вдаваясь в детали, увидеть картину «в целом», «схватить» наиболее общее. При этом теряются яркие подробности и содержательные нюансы. Автобиографии мужчин, их самопрезентация в истории, позволяет сделать выводы о сохранности общего направления в воспроизводстве «мужской культуры» на уровне построения идентичности конкретного, отдельного человека. Косвенные признаки (отсутствие явной ориентации на доминирование, сдержанность, отраженная в ограниченной частотности глаголов, описывающих движение и волеизъявление и т. п.) дают основания предположить наличие «негегемонной версии» мужественности у авторов мужских автобиографий [12].

Анализ литературных автобиографий

Писательские автобиографии на первый взгляд настолько интересны, сложны и уникальны, что искать в них общее через повторения и частотность — предельное упрощение и принижение самого жанра. От автобиографии писателя читатель заранее ожидает неожиданностей, незаурядности и даже вычурности, что невозможно отразить при обычном количественном анализе.

Ерофеев Венедикт Васильевич. Родился 24 октября 1938 года на Кольском полуострове, за Полярным кругом. Впервые в жизни пересек Полярный круг (с севера на юг, разумеется), когда по окончании школы с отличием, на 17-м году жизни, поехал в столицу ради поступления в Московский университет (из автобиографии В.В.Ерофеева).

Формальная социальная сеть в писательских автобиографиях получилась существенно беднее, нежели в автобиографиях обычных мужчин. Центральная часть социальной сети представлена мужскими фигурами: отец/папа (3,7), дед (2,3), ребенок (2,2) и семья в целом (2). На периферии — мама (1,5), бабушка (1,2), жена (1,2). Как самостоятельная представлена роль «сына» (1,0), а роль «друга» по частотности не достигает единицы.

По деревенскому преданию мой прадед Яков Максимович Астафьев (Мазов) пришел в Сибирь из Каргопольского уезда Архангельской губернии со слепую бабушкой—поводырем. Происходил он из старообрядческой семьи, не пил горькую, не курил, молился наособицу, был от рождения башковит и в преклонном возрасте тучен телом (из автобиографии В.П. Астафьева).

В отличие от обычной «наивной» автобиографии, литературная биография перераспределяет пространство социальной сети, как бы противопоставляя «женское» и «мужское».

Бабка, которая меня очень баловала, была очень набожна, собирала нищих и калек, которые распевали духовные стихи <...> Еще больше значения имел дед, который сам знал множество духовных стихов наизусть и хорошо разбирался в них. Из-за меня у него были постоянные споры с бабкой. Она хотела, чтобы я рос на радость и утешение родителям, а я был озорным мальчишкой. Оба они видели, что я слаб и тщедушен, но бабка меня хотела всячески уберечь, а он, напротив, закалить. Он говорил: плох он будет, если не сумеет давать сдачи. Так его совсем затрут. И то, что я был забиякой, его радовало. Вообще крепкий человек был мой дед. Небесное — небесному, а земное — земному. Недаром он был зажиточным мужиком (из автобиографии С.А. Есенина).

В центре социального притяжения оказываются мужчины (возрастающая значимость роли «ребенок» дополняется и усиливается уточняющей ролью «сын»), все женские роли («мать», «жена» и «бабушка») оказываются на периферии, что в ряде автобиографических текстов объясняется реальными трудностями общения с матерью.

Моя мать — дочь служащего на сахарном заводе — была женщиной властной и неласковой. Всю жизнь она держалась «твердых взглядов», сводившихся преимущественно к задачам воспитания детей. Неласковость ее была напускная. Мать была убеждена, что только при строгом и суровом обращении с детьми можно вырастить из них «что-нибудь путное» (из автобиографии К.Г. Паустовского).

Из центра социальной мужской сети оказываются изъяты ровесники (роли «брат» и «друг»), а как наиболее важная для становления писателя предлагается «кровная» и возрастная «мужская вертикаль»: дед — отец — сын. Подобная конфигурация доминирующей «мужской социальной сети» проблематизирует «культурный капитал» в жизненной истории (только мужчины, которым есть что передать детям, участвуют в воспитании: с большей вероятностью отразятся в автобиографии).

Отец мой, Яков Миронович Маршак, работал мастером на заводах (потому-то мы и жили на фабричных окраинах). Но работа на мелких кустарных заводиках не удовлетворяла одаренного человека, который самоучкой постиг основы химии и непрестанно занимался различными опытами. В поисках лучшего применения своих сил и знаний отец со всей семьей переезжал из города в город, пока наконец не устроился на постоянное жительство в Петербурге (из автобиографии С.Я. Маршака).

Писательский мужской мир индивидуалистичен. Частотность «Я» (37,0) в совокупности с местоимениями «мой» (7,9) и «свое» (3,2) создает великий мир одной личности, где разделенному «мы» (3,9) и «наш» (3,1) отводится третьестепенное место.

Анализ частотности лексем в автобиографии для определения значимых сфер жизни известных писателей дает три определенно очерченных круга проблем:

- рефлексия о судьбе и времени [«год» (16,7), «жизнь» (4,4), «один» (4,4), «начало» (2,7), «человек» (3,4), «время» (3,6), «война» (2,7)];

- работа в смысле — писательство [«книга»/«том» (6,0), «писать» (3,2), «написать» (2,7), «работа» (2,7), «литература» (2,3), «стих» (2,7), «писатель» (2,2), «литературный» (2,2), «работать» (2,2)];
- лидерство [«первый» (4,4), «статья» (2,6), «большой» (2,4), «Москва» (2,2)].

Очевидно, что формальный отказ от жизни в семейных заботах и активности в традиционных социальных институтах, который представлен в автобиографиях «обычных мужчин», компенсируется полным погружением в профессию (это не просто «работа» как занятость — это сложный труд, в котором достигают профессиональных вершин).

В 1907 году мои переводы вышли отдельной книжкой в издательстве «Кружок молодых» при Петербургском университете. Переводы были слабы, но книжка имела огромный успех, так как поэзия Уитмена вполне гармонировала с тогдашними литературными веяниями. В том же году вышла в свет моя новая (тоже незрелая!) книжка — критические очерки «От Чехова до наших дней» (из автобиографии К.И. Чуковского).

Тем не менее следование за частотностью лексем в текстах автобиографий великих писателей для семиотического квадрата А.-Ж. Греймаса, подобно автобиографиям обычных мужчин, парадоксальным образом приводит к описанному выше «мужскому коду»: «жизнь — время — работа — индивидуальное» (см. рис. 2).

S1 Время и жизнь Работа (писательство) Индивидуальное Первый	S2 Безвремяе и смерть Безделье Общее Последний
~S2 Инициатива и активность Востребованность Отдельное Лидерство	~S1 Выжидание и бездействие Безработность Совместное Побежденный

Рис. 2. Семиотический квадрат: автобиографии известных писателей

В данном варианте «работа» теряет неопределенность и описывается конкретно как писательский труд с его продуктами — томами, книгами, стихами. Единственное заметное отличие «семиотического квадрата» автобиографии писателей — присутствие характеристики «первый» в рефлексивном повествовании.

Первые мои литературные шаги после революции были ошибочны. Я начал писать большие рассказы в старой форме и старым, полустертым языком, на котором, правда, и по сей час еще иной раз дописывается большая литература. Только через год, пожалуй, я понял ошибку и стал перестраиваться по всему фронту (из автобиографии М.М. Зощенко).

Быть «первым» — значит быть и первопроходцем, и признанными миром, нуждающимся в литературном таланте писателя.

Произведения мои вызывали интерес за границей. Очень многие переведены на большинство европейских языков и на некоторые вне-европейские. В отдельных изданиях мои сочинения имеются, сколько я знаю, на языках немецком (много), французском, английском, итальянском, латышском, армянском, польском и др.; в журналах — на языках шведском, голландском, ряде славянских, новогреческом, японском и др. Оба мои романа, два сборника рассказов и одна драма имеются по-немецки как отдельные издания (из автобиографии В.Я. Брюсова).

Следовательно, в случае писательской автобиографии более вероятна версия воспроизводства социально одобряемой «гегемонной мужественности», по крайней мере в авторской интерпретации собственной мужественности мужчины-повествователя.

Итак, согласно «семиотическому квадрату» А.-Ж. Греймаса, в автобиографиях известных писателей (см. отношения комплементарности в квадрате S1 / ~S2 на рис. 2) отчетливо считаются характеристики «мужской культуры». Индивидуализированные по замыслу литературные тексты оказываются типичными носителями известных «культурных кодов», предлагая матрицы, конституирующие весьма традиционное представление о «правильной» мужской жизни.

Анализ автобиографий мужчин, воспитанных вне семьи

Автобиографические тексты выпускников детских домов и сиротских интернатов были собраны в результате использования метода биографического интервью [13]. Это полнотекстовые автобиографии, созданные во многом благодаря мягкой и заинтересованной поддержке интервьюера. Поэтому по объему каждое интервью детальнее, чем проанализированные выше «наивные» интервью «обычных мужчин».

Гендерная социализация в закрытых социальных пространствах, которыми являются сиротские учреждения в России, отличается от типичной гендерной социализации.

Во-первых, изменяется содержание мужской и женской культуры в закрытых группах — граница между ними, создающая бинарные оппозиции (эмоциональное — инструментальное, приватное — публичное, безусловно принимающее — иерархическое и т. д.) стирается, как правило, по инициативе женской группы (девочки подражают «мальчишескому поведению», которое позволяет завоевать более высокий статус в закрытой группе). Содержание мужской социализации включает как приоритетные нормы физической твердости (физической силы и сексуальной активности), нормы статуса и нормы антиженственности. При этом «властная вертикаль», доминирование и подчинение, оказываются ведущими характеристиками мужской социализации.

Во-вторых, и в русле женской, и в русле мужской культуры в активную социальную практику входит насилие и девиации как стратегии выживания.

В-третьих, и мужская, и женская социализации проходят в условиях депривации — эмоциональной, социальной, сенсорной, культурной. Взрослеющие в сиротских учреждениях имеют крайне ограниченный доступ к ресурсам культуры в ее многообразии, кроме того, нарушается важнейшее требование — активное участие взрослого-посредника, способного ввести ребенка или подростка в мир культуры.

Если предположить, что автобиография, как проективный автопортрет в психоаналитических исследованиях, будет нести на себе отпечаток депривационного развития, то, используя анализ частотности лексем, можно обнаружить этот депривационный фон. Анализ 11 автобиографий взрослых выпускников детских домов подтверждает высказанное предположение: в автобиографических текстах наблюдаются следы деформации социальной сети мужчин — бывших воспитанников сиротских учреждений:

- доминирует лексема «ребенок» (9,8 у бывших социальных сирот; в то время как у мужчин, воспитывавшихся в семье, «ребенок» находится на периферии социальной сети);
- лексема «мать» сохранила свою частотность (3,0 у мужчин, воспитывавшихся в семье и 3,6 у бывших воспитанников детских домов),
- значимость лексемы «друг» увеличилась (2,5 у воспитывавшихся в семье и 4,5 у выпускников детских домов),
- лексема «отец» в среднем встречалась 2,3 раза (2,0 — у воспитывавшихся в семье).

Я тогда, когда она меня бросила, а я же знал: она жила на частной квартире — я пытался найти ее. Убежал из интерната. Побежал на ту квартиру, где она проживала, где должна была быть, но там никого не было. Квартира была съемная, хозяйка объявила, что она съехала. Ну, она просто уехала, скажем так, оставила меня на плечи государства. Вот. А потом там какой-то период... оформление меня шло. В интернате тоже надеялись, что мать, может, объявится. Там ни отказа не было, ничего. Тут одно слово — бросила. Отказываются, это когда есть бумага — «я отказываюсь». Лишение, это когда есть судебное решение. А здесь другое — факт того, что мать бросила ребенка. Она просто бросила, уехала... может с какими-то своими планами устроиться, получить более повышенную зарплату, а потом, вроде бы как, забрать (К.И., выпускник детского дома, 43 года).

Кроме того, «родители» у воспитывавшихся в семье были на периферии социальной сети, а в автобиографиях воспитанников детских домов они перемещаются в центр социальной сети (1,6 у мужчин, воспитывавшихся в семье и 2,4 у бывших воспитанников детских домов). Периферия социальной сети практически идентична текстам ровесников, воспитывавшихся в семье, за исключением лексемы «сын», которая появляется с частотностью 1,4.

Семейная линия вообще и мужская линия в частности в автобиографиях выпускников детских домов весьма драматична.

Хорошего мало в принципе. Ярких событий хороших не отложилось, отложилось больше отрицательных эмоций, скажем так (усмехается), потому что у меня отец — старший сын в семье, он очень не ладил — почему я в принципе и попал в детский дом — со своим отцом. Они дрались вплоть до топора (смеется). Младшим тоже доставалось, но мой-то вообще не ладил. Почему так и получилось, что когда отец умирает, мачеха меня сдает — меня никто не взял. У меня тетки, дядьки, но они, в принципе, все были молодые еще. Они не ладили. Отложилось в памяти, как они ругались там, дрались (Б.Н., выпускник детского дома, 51 год).

Отличительной чертой социальной сети автобиографий мужчин-выпускников сиротских учреждений становятся новые социальные агенты, оказавшиеся в ядре социальной сети, а именно «воспитатели» (2,5) и «коллектив» (2,4). Социальные агенты «укрупняются», это уже не индивиды, а группы, они преследуют не индивидуальные цели, а групповые или общественные (как, например, воспитатель).

Эти люди, некоторые уже покойные, которые оказали влияние, они, конечно, дали очень многое. Единственное про кого хочу сказать — это воспитатели, которые в свое время дали воспитание, не образование, а именно воспитание. Те, кто дали в свое время воспитание, им бы я поставил большой памятник на Советской площади (смеется). Причем не только мне они дали, но и всем остальным. Иногда, когда со мной начинают некоторые разговаривать просто по-хамски, я им объясняю — высшее образование не означает высшее воспитание. Мне дали высшее воспитание в свое время (А.Н., выпускник детского дома, 40 лет).

Глаголы, описывающие активность у мужчин, воспитанных в детском доме — «знать» (10,5), «сказать» (10), «жить» (8,2). Далее активность представлена относительно сложно, а именно посредством: коммуникативного блока [«говорить» (4,6)]; блока социальной активности [«стать» (3,6), «работать» (4,7), «учиться» (3,5)]; мотивационно-когнитивного блока [«хотеть» (3,4), «помнить» (3), «понимать» (2,5), «видеть» (2,4)]; блока контроля за движением [«уйти» (2,2), «ездить» (2,2), «приезжать» (2,5), «идти» (2,4)]; блока внешнего контроля [«попасть» (4), «давать» (3,6), «дать» (2,0)].

Из школы меня выгнали за поджог — учителю волосы подожгли. Устраивали на завод, там я не продержался долго. Лицей не закончил. Попал в тюрьму за разбой. Освободился. Сейчас одновременно работаю и учусь. Работаю с небольшой строительной организации — по сути, мы ее только сейчас создаем (я и еще несколько человек). К семейным отношениям еще не готов — рано, да и боюсь ответственности (И.Н., выпускник детского дома, 26 лет).

Подкорпус мужских автобиографий выпускников сиротских учреждений позволяет следующим образом описать значимые сферы реализации мужской жизни:

- детство («детский дом» — 8,9 у бывших воспитанников детских домов);

- рефлексия о судьбе и времени [«год» (8,2 у мужчин, воспитывавшихся в семьях, и 16 у бывших социальных сирот), «жизнь» (3,3 и 8,3), «хороший/хорошо» (3,5 и 9,5), «один» (2,6 и 7,1), «человек» (2,1 и 8,7), «время» (2,4 и 4,9), а также «просто» (6,7 — у бывших социальных сирот), «период» (2,5 — у бывших социальных сирот), «план» (2,0 — у бывших социальных сирот) и «общий» (2,0 — у бывших социальных сирот)];
- образование и социальные институты [«школа» (3,4 и 3,5), «учиться» (2,3 и 3,5), «кармия» (2 и 3,8), «кучилище» (2,5 — у бывших социальных сирот)];
- работа [«работа» (2,6 и 3,1); «работать» (2,2 и 4,7)];
- обустройство квартиры, дома [«квартира» (1,3 и 2,9)];
- рефлексия ограничений [«много» (5,2 — у бывших социальных сирот), «мало» (2,1 — у бывших социальных сирот), «жесткий» (3,4 — у бывших социальных сирот), «нормальный» (2,0 — у бывших социальных сирот)].

На первый взгляд, ключевые темы в автобиографиях мужчин, воспитывавшихся в семьях и в сиротских учреждениях, повторяются, однако изменение акцентов, которые определяются при помощи частотности, дает принципиально иную структуру в системе ключевых слов и семиотического квадрата А.-Ж. Греймаса (рис. 3).

Мы заканчивали шараги. У меня специальность была такая блатная — крановщик плавучего крана. Но из меня крановщик... (улыбается). Хотя я в Астрахани работал, хорошо зарабатывал. Ну, очень неплохо зарабатывал по тем временам, 600 рублей. Я не скажу, что деньги у меня сдувало. Конечно, сидел в кафе — такой хозяин жизни. Родителям, папашке, помогал. У меня отец известным фотографом был. Я как-то немножко особняком стоял. У него бабушка — туда-сюда. А я не люблю, когда меня попрекают. Я то у друзей жил, то там, то сям, то по командировкам каким-то, то на ба-рахолку гоняли — спекуляцией занимался. Ну, в хорошем смысле (Д.К., выпускник детского дома, 43 года).

ным, «сломанным», в чем-то совпадая с традиционными «мужскими нормами», но также их нарушая. При этом «мужской» «культурный код» бывших социальных сирот не приближается к «женскому», скорее его можно считать вариантом «мужского кода», измененного в депривационных условиях.

Интерпретации и выводы

Сопоставление «наивных» и литературных автобиографий рассказчиков-мужчин подтверждает: в данном случае умение сочинять тексты не столь важно, важнее интериоризированный культурный опыт. Хайдеггеровская идея о том, что в познании мира существенную роль играют культурно детерминированные предструктуры сознания, отраженные в языке, объясняет «объединяющее» автобиографии известных писателей и обычных, не всегда хорошо образованных провинциальных мужчин [14].

На первый взгляд, посредством автобиографии говорит субъектность и талант рассказчика, однако частотный анализ уточняет: матрицу рассказа о себе автору-мужчине задает именно «мужская культура». В то же время депривационная среда развития личности в детстве (как «культурная недостаточность») изменяет социализированность выпускников сиротских учреждений, и это отражается на их — отличных от других мужских — автобиографиях. Мужчины — бывшие социальные сироты, адаптированные в открытом социуме (работающие, семейные), — на этапе выхода из сиротского учреждения демонстрируют ранимость и ориентацию на отношения, обостренное чувство одиночества и одновременно зависимости, что не вписывается в классические «мужские нормы». При этом они определенно «заточены» на соблюдение иерархических отношений и имеют опыт успешного функционирования в «мужских институтах» (например, армия), что является одной из ключевых особенностей мужской культуры.

S1 Время Работа Жизнь Индивидуальное	S2 Безвременье Безделье Смерть Общее
~S2 Инициатива Востребованность Активность Отдельное	~S1 Выжидание Безработность Апатия Совместное

S1 Жизнь Человек Ребенок Трудности	S2 Смерть Животное Взрослый Везение
~S2 Активность Гуманность Незрелость Испытания	~S1 Апатия Инстинктивное Зрелость Безмятежность

Рис. 3. Семиотический квадрат:
автобиографии мужчин, воспитывавшихся в семье (слева) и в сиротском учреждении (справа)

Отношения комплементарности в квадрате S1 / ~S2 описывают авторов автобиографий как активных, открытых и наивных людей, готовых к испытаниям. Тем не менее «код» «мужской культуры» оказывается искажен-

Следовательно, «мужская история» не является простой производной от «биологического мужского». Она во многом создается культурой, а именно — «мужской культурой», начиная с особенностей ее наполнения (нормы,

ценности и т. д.), заканчивая участием взрослых — культурных посредников, агентов гендерной социализации.

Список литературы

1. Елизаветина Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. — М.: Наука, 1982.
2. Эйдельман Т. Автобиография [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/6032bbff-78f6-c764-3048-81e3fb637f9b/1002876A.htm>
3. Астафьева Е.Н. и др. Биографическое интервью. — М.: УРАО, 2001.
4. Пушкарева Н.Л. Устная история и гендерная история: история сближения и перспективы развития // Общественные науки и современность. — 2012. — № 1.
5. Берн Ш. Гендерная психология. — СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.
6. Levant R., Richmond K. A review of research on masculinity ideologies using the Male Role Norms Inventory // Journal of Men's Studies. — 2007. — Vol. 15. — № 2.
7. Кон И.С. История и теория мужских исследований // Гендерный калейдоскоп / под ред. М.М. Малышевой. — М.: Academia, 2002.
8. Сидоренко Е.В. Терапия и тренинг в концепции Альфреда Адлера. — СПб.: Речь, 2002.
9. Здравомыслова Е., Тёмкина А. Создание гендерной идентичности: методика анализа интервью // Гендерные исследования. — 2000. — № 5.
10. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / пер. с фр. Л. Зиминной. — М.: Академический Проект, 2004.
11. Радина Н.К., Павлычева Т.Н. «Значимые» в историях жизни выпускников интернатных сиротских учреждений // Социальная психология и общество. — 2010. — № 1.
12. Радина Н.К., Никитина А.А. Социальная психология мужественности. Социально-конструктивистский подход. — М.: БОРГЕС, 2011.
13. Радина Н.К., Павлычева Т.Н. Рассказы о жизни как отражение психологических проблем выпускников сиротских учреждений // Вопросы психологии. — 2010. — № 5.
14. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. — Харьков: Фолио, 2003.

УДК 316.75
ББК 60.56

**И.В. ТРОЦУК,
А.В. МОРОЗОВА**

ДАРЕНИЕ ЦВЕТОВ: СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РИТУАЛИЗИРОВАННОЙ ПРАКТИКИ

Дарение цветов рассматривается авторами статьи как особый социокультурный ритуал. С помощью модели, предложенной Г. Зиммелем, исследуется «истинное» содержание различных видов данной ритуализированной практики в формате как новосозданных ритуалов современности, так и самых традиционных и даже древних. Дарение цветов, будучи ритуалом, осуществляет ряд социальных функций, среди которых следует особо выделить консолидирующую, идеологическую, инновационную функцию и функцию социальной памяти.

Ключевые слова: дарение цветов, ритуал, форма и содержание ритуала, история дарения цветов, социальные функции ритуализированной практики дарения цветов.

Цветы прочно вошли в жизнь современных людей, выступая средством украшения (домов, офисов, улиц и т. д.), предметом дарения (на празднике, на свидании и т. п.) и элементом прощания с усопшими. Цветы — предмет ритуала, его свидетель, они дополняют другие ритуалы: так, дарение цветов мужчиной женщине на свидании — это ритуализованная практика, вплетенная в ритуал ухаживания; украшение цветами помещения для свадьбы — широко распространенное явление, цветы вовлечены в церемонию. Несмотря на то, что на многие праздники и в связи с какими-либо событиями принято дарить подарки, в сознании людей обязательными оказываются и цветы: как возможно 8 Марта в России без цве-

тов; как еще можно поблагодарить артиста за прекрасно проведенный вечер в театре? Таких примеров множество, и все они иллюстрируют признание индивидами важной роли цветов в ритуалах.

В обыденном понимании понятие «ритуал» нередко имеет достаточно негативный характер — ритуал выступает как формальная процедура, где ценности и смыслы ритуального действия не являются поистине таковыми для индивида, его осуществляющего [1, с. 96]. Такой подход свойственен Г. Зиммелю: для него светское общение имеет чисто игровую форму. Однако в жизни человека сложно найти абсолютно неритуализованные и, наоборот, исключительно ритуализованные формы: реальные

жизненные взаимодействия всегда ритуализованы — в большей или меньшей степени, поэтому видеть в ритуале только негативные черты неправильно — это сужает круг возможного анализа. Многие люди, осуществляя акт дарения цветов, не отдают себе отчета в ритуальности данного действия или, напротив, признают ее, но не желают мириться с насильственностью этой процедуры, отказываясь дарить цветы кому-либо. Однако все это не умаляет положительной роли данной практики в проектировании гендерной интеракции.

Представители разных наук имеют свой взгляд на ритуал. Этнографы, этнологи, культурантропологи понимают под этим понятием «определенные установленные действия, которые совершаются с целью повлиять на действительность, имеют символический, неэмпирический характер и, как правило, социально санкционированы» [2, с. 222]. Р. Берндт и К. Берндт называют ритуал магическим или религиозным обрядом, стилизованным и символическим действием, которое исполняется для достижения определенных целей в земной жизни или в загробной [3, с. 190]. М. Дуглас считает, что «ритуалы — это определенные типы действий, служащие цели выражения веры или приверженности определенным символическим системам» [4, р. 13]. Безусловно, социологическая трактовка ритуала имеет более широкий характер. Так, по В. Фуксу, ритуал это «социально регулируемая, коллективно осуществляемая последовательность действий, которые не порождают новой предметности и не изменяют ситуацию в физическом смысле, а перерабатывают символы и ведут к символическому изменению ситуации» [5, S. 650]. Такая интерпретация ритуала позволяет применять это понятие к анализу не только религиозных явлений, но и различных повседневных практик, а потому прекрасно подходит для изучения ритуала дарения цветов.

Основополагающей для социологического понимания ритуала служит его трактовка как культурно стандартизованного набора действий символического содержания, совершаемых в ситуациях, предписываемых традицией. Слова и действия, составляющие ритуал, в любой культуре обычно определены очень точно и весьма мало, если вообще сколько-либо, изменяются от одного случая совершения ритуала к другому (если обратиться к повседневному примеру, то слова поздравлений на день рождения всегда повторяются и весьма стандартны). В кризисные периоды ритуалы позволяют снимать ощущение тревоги и неблагополучия (скажем, дарение цветов больному). Поэтому исследователи обычно отличают ритуал от церемонии: последняя представляет собой более детализированную последовательность действий, включающую в себя ряд ритуалов; кроме того, церемония всегда имеет социальный характер, и ее не может проводить один человек, в то время как ритуалы могут быть и коллективными, и индивидуальными. Ритуал предполагает символическое поведение, повторяющееся в определенные периоды времени, отражающие в стилизованной и явной форме те или иные ценности и проблемы группы / индивида. Поэтому не только устойчивые и крупные, но

и небольшие и недолговечные социальные группы могут создавать собственные ритуалы.

Положительные свойства ритуала детерминированы его социальными функциями [6]. Социализирующая функция ритуала состоит в том, что, являясь элементом культуры, он помогает индивиду приобщиться к ней, воспитывает те качества, без которых социально одобряемая жизнь в обществе невозможна (человек может принципиально отказаться от дарения цветов, но окружающие вряд ли его поймут). Ритуал играет важную роль в поддержании коллективной памяти, обеспечении связи прошлого с настоящим и будущим: ритуалы актуализируют в памяти индивидов опыт прошлых поколений, причем многие ритуалы кажутся нам современными, хотя их истоки кроются в глубокой древности. Идеологическая функция ритуала вытекает из определения любой идеологии как апологии существующего строя и способа защиты его статус-кво. Принимая нормы и ценности общества, трансляция которых осуществляется главным образом через систему ритуалов, индивид оказывается вовлеченным и в идеологический процесс конституирования смыслов. В сознание индивида, без особой рефлексии с его стороны, проникают нормы и ценности, которые лежат в основе конкретного общества, к которому он принадлежит. Безусловно, ритуал может «внедрить» в головы все, что выгодно обществу, но именно эта его функция позволяет консолидировать социум.

В то же время ритуалы выполняют не только консолидирующие, но и «развивающие» функции, прежде всего, функцию производства субъективности — в ритуале происходит формирование субъективности / индивидуальности. Однако в сочетании с идеологической эта функция оказывается весьма противоречивой: «...действия индивидов — это результат практического социального знания, развитие которого требует ритуальных композиций» [7]. И поэтому нельзя не признавать факт существования так называемых «ритуалов-симулякров», представляющих собой не культурно, а рефлексивно созданные модели, отвечающие социальным запросам. Они практически не выполняют функцию производства субъективности, а, наоборот, через устоявшиеся и закрепленные формулы нивелируют индивидуальность до уровня безличного элемента массы, поступающего «как должно» (является ли дарение цветов ритуалом-симулякром — сложный вопрос, требующий обращения к истории). И, наконец, ритуалы выполняют инновационную функцию, которая заключается в способности продуцировать новое, то есть ритуалы не только повторяют и закрепляют прежний опыт, но и создают новые практики, необходимые обществу, вследствие как изменения традиционных ритуалов, так и формирования новых. В заданном контексте ритуал фактически обладает онтологическим статусом — позволяет сохранять устойчивость изменяющегося бытия, сплавляя людей.

Помимо современного разделения ритуалов на ритуалы-симулякры и культурно-традиционные, существуют и иные основания их классификации. Прежде всего,

это обозначенное еще Э. Дюркгеймом разделение на магические (магия имеет индивидуальный характер, для нее не характерна вера в Бога) и религиозные ритуалы. Также принято выделять кризисные ритуалы, которые совершаются индивидом или группой в сложные периоды жизни или в качестве ответа на острую и неотложную проблему. Календарные ритуалы проводятся регулярно по мере наступления предсказуемых, повторяющихся природных явлений, таких как смена времен года и т. п. По мере развития общества и его индустриализации многие ритуалы секуляризуются или частично отмирают, поэтому на смену календарным и другим ритуалам приходят так называемые «ритуалы интенсификации». Этот термин был введен американскими антропологами Э. Чеплом и К. Куном для обозначения совокупности ритуалов различных типов (календарных, кризисных и т. п.), призванных противостоять нарушению равновесия групповой жизни, которое обусловлено как внутренними, так и внешними причинами. Благодаря данному типу ритуалов интенсифицируются взаимодействия между членами группы, в результате чего повышается степень групповой сплоченности (пример — сбор всех родственников, которые давно не виделись, на свадьбе). В современном обществе сложилось множество ритуализованных форм действий, которые не стандартизированы, не кодифицированы и чаще всего не осознаются индивидами, но выполняют важнейшую функцию создания и поддержания достаточно стабильных структур межиндивидуальных взаимодействий. И. Гофман называет их диффузными формами социальности [8, с. 56]. Во многом данное определение характеризует и современную практику дарения цветов (хотя это не мешает называть ее ритуалом или ритуализованной практикой).

В рамках социологического анализа ритуалов существует еще один важный термин — «ритуализм», более широкий, чем ритуал, и охватывающий все, в том числе повседневные, социальные практики. Так, дарение цветов можно считать отдельным ритуалом и рассматривать его в контексте ритуализма, характерного для современного мира. Ритуализм выступает в трех основных значениях: принцип межиндивидуальных повседневных взаимодействий; форма адаптивного поведения; ценностная характеристика личностей, групп и крупных социокультурных систем. Первый смысл ритуализма как совокупности неосознаваемых, но конституирующих социальность повседневных действий зафиксировали эксперименты Г. Гарфинкеля. Для социологического анализа данный подход не вполне достаточен, поскольку дарение цветов не только связано с повседневными взаимодействиями индивидов, но и является элементом культуры. Второй смысл ритуализма представлен в работах Р. Мертона — это тип индивидуальной адаптации, когда индивид отвергает культурно определенные цели из-за неспособности их достижения, но продолжает выполнять институциональные правила и нормы, предназначенные для их достижения. Рассмотрение дарения цветов в данной трактовке затрагивает лишь отдельный срез проблемы. Так, некоторые

мужчины на дни рождения, 8 Марта, на годовщины исправно дарят цветы женам и тещам, в душе ненавидя, но цветами «поддерживая» стабильность и «мир» в общем жилом пространстве. Чтобы понять смысл и причины такого поведения, в данном случае, видимо, корректнее обратиться к концепции социального действия М. Вебера.

Оптимальной для целей социологического анализа является третья трактовка ритуализма как систематического следования нормам и правилам, которые традиционны по своему происхождению и характеру, но не соответствуют потребностям и ценностям реальной жизни. И здесь следует обратиться к концепции Г. Зиммеля с его разведением формы и содержания социальных взаимодействий [9, с. 117]: содержание — все, что наличествует у индивидов в виде влечений, целей, интересов, стремлений, психических состояний и переживаний; это материя или энергия социального, которая находит упорядоченное общественное выражение через форму. По мнению Зиммеля, формы, что впоследствии «отвердевают» и превращаются в ритуалы, происходят из самой жизни и когда-то имели очевидную практическую целесообразность. Будучи ритуализованными, формы как бы лишаются цели, становятся «пустыми», не связанными с непосредственностью жизни, но при этом начинают оказывать на нее воздействие, определяя и формируя материю жизни, ее содержание.

Таким образом, с социологической точки зрения, практику дарения цветов можно считать ритуалом и в контексте ритуализма анализировать соотношение форм и содержания.

В современном российском обществе цветы дарят на праздники (день рождения, 8 Марта, 9 Мая, 1 сентября, День учителя, Новый год, 14 февраля, День матери и т. д.); к знаменательным событиям в жизни человека (помолвка, свадьба, повышение по службе, устройство на работу, рождение ребенка, сдача экзамена, защита диплома)¹, на окончание школы или института, новоселье, годовщины и пр. Мужчины дарят цветы женщинам на свиданиях. Цветами провожают усопших на похоронах, с ними приходят на кладбище; цветы приносят к памятникам; дарят артистам, «звездам»; ставят к иконам. Цветами встречают близких и родных, уезжавших надолго. С цветами приходят к больным; цветами украшают помещения (а также отдельные предметы, одежду, прически). Во многих перечисленных событиях декорирование цветами можно рассматривать как отдельную ритуализованную практику.

Историки и антропологи нередко подчеркивают, что в основном в России цветы дарят мужчины женщинам: на праздники не принято дарить мужчинам цветы (хотя в последнее время появились и мужские букеты), но в то же время, есть определенные цветы, которые можно дарить мужчинам, прежде всего ветеранам, на 9 Мая (гвоздики). Считается возможным вручить цветы больному независимо от пола. То же относится и к ритуалу похорон:

¹ Дарение может подноситься как самому индивиду, так и научному руководителю, преподавателю.

здесь важнее сам факт наличия растений (необязательно живых), чем пол мертвого. Из этого следует, что сегодня очевидно смешение множества символик, взаимовлияние различных культур, которое, с одной стороны, позволяет вводить все новые формы ритуалов, а с другой — сильно затрудняет анализ, поскольку здесь не прослеживаются однозначных и одновекторных влияний. Несмотря на это в отмеченном многообразии можно найти некоторые опорные точки, в первую очередь, это повод для дарения цветов, то есть цель, причина, «содержание» ритуала по Зиммелю.

Итак, дарение цветов на знаменательные события связано с ритуалом инициации, когда индивид переходит на новую ступень социальной жизни (оканчивает школу, институт, женится, становится родителем и т. д.). Выходя замуж, девушка меняет привычный образ жизни, оказываясь частью новой семьи. Здесь цветы скорее играют роль символа вступления в новый этап жизни, нежели заключают в себе тайный ритуал, который сохранился до наших дней. Однако если принять во внимание тот факт, что букет невесте дарит именно жених, то можно увидеть истоки другого ритуала. Раньше не существовало традиции дарить невесте букет — цветы использовались в венках (вместо фаты), в украшении платья. Только в XIX веке в России появляется традиция дарить букет накануне венчания: букет из флердоранжа был уместен только на венчании, преподнесение такого букета без повода воспринималось как намек, оскорбительный для девушки. «Язык цветов» или «села» (тайный шифр цветочного языка) пришел с Востока, где люди с древности использовали различные формы скрытого общения. Цветочный шифр подразумевал, прежде всего, переписку и обмен тайными знаками между влюбленными.

Существует предположение, что эта восточная традиция была привнесена в Европу во второй половине XVIII века из Турции. «Язык цветов» возник в ответ на запрет обучать женщин грамоте в мусульманских странах, «чтобы они не сделали из этого злоупотребления» [10, с. 43]. Единственным средством общения между влюбленными стали цветочные букеты-послания.

В качестве примера можно привести цитату из романа барона Жака-Антуана де Реверони Сен-Сира «Сабина Герфельд, или опасности воображения» (1798), перевод которого был опубликован в журнале «Аглая» за 1808 год: «Ежели имеешь бальзамин, розовый лавр, мимозу, голубую сиренгу (сирень), персиковый цвет и скабиозу, если нет у тебя можжевельника, колокольчиков и желтого нарцисса, то будешь иметь розу, желтофиоли». Смысл: «Ежели имеешь добродетель, приятности, чувствительность, разборчивость, постоянство, скромность, если нет у тебя пороков, нетерпеливости, вожделений, то будешь иметь другом женщину нежную и верную».

В Европе XVIII века запреты на общение молодых людей были не такими строгими, как в мусульманских странах. Они ограничивались христианской моралью и правилами светского этикета, поэтому «язык цветов» приобрел скорее развлекательные функции: цветы стали

средством игры, модной головоломкой эпохи романтизма, поэтому и шифры цветочного языка не были однозначными, в отличие от стран Востока.

В России европейский вариант восточного «языка цветов» в свой повседневный быт ввело русское дворянство в начале XIX века. Это увлечение перешло позднее и в народ, но простонародная символика отличалась от дворянских кодификаций цветов. Конечный смысл букета определяло все: расположение цветов, их форма, число и сочетание. Коды цветов со временем менялись, и порой шифры были настолько сложными, что требовались дополнительные знания (для дворян существовали специальные руководства). У крестьян в кодификации использовались более простые цветы, которые были доступны каждому, поэтому главный цветок дворянского «алфавита» (роза) здесь вообще не был представлен. Кроме того, розе долгое время сопротивлялась русская православная церковь, которая связывала ее с античным символом любви и католической символикой Девы Марии. Даже дворянство увлеклось розами лишь после наполеоновских войн под влиянием западной романтической литературы [11, с. 430—431]. В XIX веке в дворянстве существовали достаточно строгие предписания, какие цветы можно дарить незамужней, юной девушке, а какие — замужней и пожилой; к нейтральным цветам относились фиалка и резеда. Постепенно, к концу XIX — началу XX века, цветочная символика трансформировалась во вполне устойчивые правила (можно говорить о некоторой институционализации «языка цветов»), то есть произошло то, что Г. Зиммель называл «систематическим следованием правилам и нормам без знания его смыслов». Дарение цветов стало частью этикета, и цветы утратили роль «скрытого» средства коммуникации, начав выполнять нормативную функцию (сегодня таковы ритуалы дарения цветов на свидании, свадебной церемонии) [9].

Несмотря на утрату прежних кодов [12] современная флористика разработала свою символику цветов, которая сочетает в себе элементы народных и дворянских кодификаций как России, так и других стран. Многие значения изменились, в том числе и в связи с появлением новых сортов цветов. Если раньше белые розы обозначали, что влюбленный считает, что у девушки черное, черствое сердце, теперь это символ чистоты. Впрочем, современная цветочная символика в большей степени учитывается на переговорах, важных встречах, где уделяется внимание этикету. Единственное, на что сегодня обращают внимание практически все россияне, — количество цветов. Существует устойчивое коллективное представление, что только покойнику можно приносить четное число цветов, а живым следует дарить нечетное. В XIX веке в России такого правила не существовало — важным было сочетание цветов, а их количество могло быть разным. Внимание к числу цветов — новшество советского периода (новое государство породило новую ритуальную практику).

Если изучить особенности традиций дарения цветов в бывших советских республиках, то повсеместно можно обнаружить ритуал дарения нечетного их числа (кро-

ме Эстонии и Грузии) в качестве подарка. В СССР были распространены некоторые общие ритуальные особенности дарения цветов (нечетное их число при дарении по радостным поводам), поэтому даже после распада Советского Союза подобная практика сохранилась. Таким образом, говорить о древней истории описанного ритуала не приходится: вероятно, эта практика сложилась в результате суеверности людей, свойственной им независимо от культуры (в других странах это суеверие получило иные формы). В древности цветы дарили в основном властителям, монархам или преподносили богам (здесь было важно, чтобы дар не нанес ущерб одариваемому, поэтому избирались особенные числа, которые благотворно влияют на его жизнь). Практика дарения цветов в качестве подарка (букета) любимым, а затем и в честь знаменательных событий родным, близким и «значимым» чужим оформилась исторически поздно (в России лишь к XIX веку), до этого цветы в основном использовались в качестве украшения (одежды и пространства).

Ритуал возложения цветов на могилы, напротив, исторически оформился очень рано — примерно 13 700 лет назад [13]. В древнейших Натуфийских захоронениях в пещере Ракефет на горе Кармель недалеко от современного города Хайфа были обнаружены следы цветов, чей возраст составляет 13700 — 11700 лет: стебли шалфея, растения семейств яснотковых и норичниковых. Могилы покрывали слоем мягкой грязи, на который помещали живые цветущие растения, чтобы украсить захоронения и обеспечить приятное благоухание. Предположительно возложение цветов не зависело от пола или возраста усопшего, применялось и к одиночным захоронениям, и к двойным (когда два тела помещались в одну могилу). То есть цветы на могилах в древности выполняли декоративные функции и использовались в качестве природных ароматизаторов.

В России сложилась традиция возложения на могилы ритуальных венков: первоначально это было связано с языческими обрядами, которые позднее перешли в религиозные. На Троицу (целый праздничный цикл Семик-Троица, Зеленые Святки) девушки плели венки из веток березы и дуба и оставляли их на березах и могилах умерших, призывая землю к пробуждению и плодоношению. После утреннего богослужения все его участники шли к могилам, неся с собой венки и еду.

О магической роли хождения в посевы девушек говорится в семицких песнях. В целом важное значение женского компонента в земледельческих обрядах связано с мифологическим представлением о женской природе земли. Особая роль в этих празднествах принадлежала девушкам в связи с их переходным статусом — к женщине, способной стать матерью. Отличительной чертой Семика было поминовение «заложных», к которым причисляли умерших «не своей» смертью: самоубийц, опойц (умерших от пьянства), умерших без покаяния, проклятых родителями, казненных преступников, колдунов, имевших дело с нечистой силой, и иноверцев. Их по христианской традиции не отпевали в храмах, поэтому такие покойники считались людьми с неизрасходованной энергией, теми,

кто может «увести за собой в могилу» (с этим поверьем связаны истории о русалках — это души умерших девушек и маленьких детей).

В Зеленые святки с помощью еды и венков поминали всех «заложных», а также вспоминали погибших воинов — им готовили специальную еду, раскидывали цветы на местах сражений. Термин «Троицкая зелень» определяет особую роль растений и цветов в ритуалах Троицы — это свежие травы, цветы, деревья, ветки деревьев и кустов, которыми украшается внутреннее и внешнее пространство поселения в праздничный цикл Семик-Троицы. Предполагалось, что в это время растения обладают особой магической силой и могут помочь получить богатый урожай и приумножить благополучие людей. Кроме того в свежей зелени видели души умерших, поэтому в некоторых местах существовал запрет косить траву и рубить деревья (кроме ритуальных) в этот период. На Троицкую субботу поминали всех умерших родственников. В мифологических представлениях славян на Семик-Троицу предки временно покидали «тот свет» и появлялись на земле среди свежей зелени — деревьев, трав, цветов. Главной задачей живых было встретить и проводить их должным образом, то есть помянуть. Поминовение было ритуальным общением живых и умерших родственников: пришедшие на кладбище сначала обметали могилу троицкими растениями, а затем «втыкали» их в землю. Крестьяне Псковской губернии считали, что они таким образом «мертвым глаза открывают», «глаза у родителей прочищают»; в Новгородской и южнорусских губерниях опахивали вениками могилы, чтобы «родителей попарить» [14, с. 357; 15, с. 479; 16, с. 227]. На могильный холмик, кроме веток и цветов, клали венки (которые плели девушки из березы — для урожая). Таким образом, практикуемое сегодня возложение цветов и венков на могилы связано с древнейшими обычаями украшать могилы благовонными цветами и языческими обрядами славян «встречать» и помянуть покойников. Изначально данный ритуал был календарно фиксирован, сейчас время года не оказывает особого влияния на частоту поминовения усопших: на кладбище приходят по возможности и по особым религиозным и светским праздникам, а также по выходным. Такая беспорядочность отчасти связана и с тем, что после 1917 года все церковные праздники были запрещены, а особенности ритуала забыты. В любом случае, принося цветы и венки на могилы, люди невольно осуществляют функцию социальной памяти ритуала.

Возложение цветов к памятникам во многом связано с погребальными ритуалами, но здесь происходит поминовение усопшего без могилы, поклонение образу, таланту, памяти умершего. Как правило, цветы и венки приносят в дни рождения и годовщины смерти великих людей; цветы выступают символами почета, уважения и преклонения перед творчеством и поступками людей, оказавших влияние на жизнь и развитие страны (здесь вновь очевидна функция социальной памяти). Что касается приношения цветов к иконам, то оно связано с религиозным ритуалом поклонения образам богов в разных культурах,

однако в храмах цветы не всегда выступают «даром» иконам — они могут быть украшением на празднике, где существует своя цветовая символика.

Мода на цветочные театральные букеты впервые появилась в России в 1840-х годах — раньше было не принято дарить цветы актерам. Эта мода пришла с иностранными танцовщицами, появившимися на петербургской сцене. Цветы дарила не обычная публика, а родственники, друзья и поклонники, причем число букетов нередко заранее обговаривалось. В уборной артиста цветы собирались и возвращались за полцены в цветочные магазины, а деньги возвращались родственникам, некоторые артисты сами покупали цветы для подношения. Цветы были призваны создать у основной части публики впечатление, что она присутствовала на представлении, участников которого все любят, ценят и уважают. «Публика очень любит присутствовать при поднесении цветов и подарков артистам и щедро бывает на аплодисменты» [17, с. 31—32], то есть таким образом актеры привлекали на свои спектакли новых зрителей. На домашних спектаклях цветы дарились и ранее, но подобные подношения рассматривались как этикетная норма, тогда как театральные букеты представляли собой совершенно новую, ранее неизвестную в России форму цветочного ритуала.

Впервые цветы стали подносить на представлениях итальянской танцовщицы Марии Тальони, гастролировавшей в Петербурге в 1837—1842 годах и имевшей огромный успех: зрители кидали цветы на сцену от восторга, а не вследствие моды, которая установилась позже. Данная ритуализованная практика получила название «цветобесие» — так называли повальное увлечение цветочными букетами для артистов в 1840-е годы [18]. «Цветобесие», в свою очередь, было связано с возрождением итальянской оперы в России: после окончания выступлений некоторые артисты вместо современных автографов вручали поклонникам отдельные цветки из букетов. Цветы, таким образом, выполняли функцию социальной коммуникации для зрителей и актеров. В актерской среде быстро сформировалась особая символика цветов, обусловленная, в том числе, суевериями: в дореволюционной России не было принято дарить актрисам гвоздики — по негласной театральной традиции букет гвоздик, присланный импресарио, означал отказ продлевать контракт. Данный вид дарения цветов можно связать с инновационной функцией ритуала — он создал новую традицию выражения чувств актерам и стал способом продвижения актеров по карьерной лестнице. В этой связи дарение цветов актерам можно рассматривать как особую ритуализованную практику вне других ритуалов.

Следует отметить, что в России ритуал дарения не просто цветов, а оформленных букетов, зародился лишь в XIX веке, хотя аранжировка цветов имеет многовековую историю. Назначение и использование букетов в разные исторические эпохи различалось и зависело от традиций этикета. Правила составления букетов возникли во Франции в XVII веке. Россия впервые познакомилась с этими правилами в XVIII веке, в эпоху петровских преобразований. Дарение цветов жителям городов (в частности известным пожилым дамам) использовала в репута-

ционных целях Екатерина II: она выслушивала рассказы старушек об их жизни, любимых питомцах, узнавала дни их именин, и ее камердинер (именно мужчина) вручал им цветы (подобная практика имеет сходство с технологией, используемой актерами в театре). Тогда же возник ритуал дарения букетов в дни именин (они составлялись из оранжерейных цветов и тех, что продавались в цветочных магазинах); букеты полевых и садовых цветов стали преподносить без официального повода, по случаю, то есть очевидно разделение типов цветов для официальных ритуалов и с целью оказания знаков внимания.

Описанные практики дарения цветов в основном использовались дворянами. В революционную и после-революционную эпоху дарение цветов стало обычной повседневной практикой, однако интерес к цветочным букетам угас. Идеология социального равенства привела к тому, что выбор цветов стал весьма скудным. Рабочие не могли себе позволить держать оранжереи, им было некогда выращивать тропические растения. Основными «советскими» цветами стали красные гвоздики, гладиолусы, сирень, мимозы, нарциссы, тюльпаны и некоторые другие растения, которые можно было легко вырастить в саду. Розы дарились очень редко, поскольку были дороги. Букет из роз воспринимался советскими людьми как вершина совершенства и производил огромное впечатление. Дарение тех или иных видов цветов был связан с сезонностью, но гвоздика считалась универсальным цветком, уместным по любому поводу. В эпоху социализма больше ценились не сами цветы, а факт цветочного подношения (бытовавшая прежде цветочная символика полностью исчезла и возродилась лишь в последние десятилетия). В советское время широкое распространение получило домашнее цветоводство, поэтому нередко вместо срезанных цветов дарили цветы в горшке.

Эпоха СССР не только изменила практику дарения цветов, но и создала для дарения новые поводы [19]: Новый год, 9 Мая, 8 Марта, дни рождения, которые стали отмечать вместо именин, 7 ноября, 23 февраля, 1 сентября и др. Массовые праздники занимали важное место в культурном арсенале большевиков и их союзников. Советский Союз был не только «пропагандистским государством, но и инсценирующей диктатурой» [20, р. 4], поэтому советские праздники, призванные продемонстрировать новый социальный порядок, объединить общество и распространить в нем новые нормы, породили новую цветочную символику. Так, красная гвоздика стала символом победы большевиков, этот цветок можно было дарить по любому поводу, выражая тем самым солидарность с идеями нового государства.

Роль и функции массовых праздников постепенно менялись [21]: изначально советские праздники по тональности и внешнему антуражу были достаточно суровы, их главная задача состояла в демонстрации врагам силы и грозной решимости молодой республики, но во второй половине — конце 1920-х годов, по мере стабилизации социально-политической системы, начинается активное насаждение «дискурса радости и веселья» в пространстве советских праздников (именно в это время в Советском

Союзе появляется ритуализованная практика дарения цветов на праздники, хотя букеты не собирались), призванного компенсировать скучные торжественные заседания и доклады. Стали проводиться кампании по продвижению советских праздников в быт, где они должны были «обрасти» домашними традициями и отмечаться как прежде отмечались религиозные праздники. В некотором смысле цветы стали консолидирующим предметом — идей и действительности, правительства и народа, людей разных статусов и социального происхождения.

Так, например, праздник 8 Марта первоначально назывался Днем Работницы и был связан с борьбой женщин за гендерное равноправие, а затем получил статус Международного женского дня. Сегодня это день, когда мужчины «обязаны» дарить цветы представительницам прекрасного пола. Праздник берет свое начало в манифестации работниц швейных и обувных фабрик в Нью-Йорке 8 марта 1857 года: женщины требовали достойных условий труда и избирательного права наравне с мужчинами. В 1910 году Клара Цеткин на международной конференции женщин-социалисток в Копенгагене предложила праздновать Международный женский день 8 марта, что прозвучало как призыв ко всем женщинам мира включиться в борьбу за равноправие. В России впервые Международный женский день отмечался в 1913 году в Петербурге, а в 1917 году женщины получили избирательное право. С 1965 года день 8 марта стал официальным выходным. Советское правительство рекомендовало в этот день мужчинам дарить женщинам подарки и цветы (фактически возник ритуал-симулякр). Цветы считались как бы символом признания мужчинами равноправия женщин. Вначале цветы дарили только общественным деятелям женского пола, затем данная практика прижилась в повседневной жизни. Сегодня 8 Марта — день почитания женщин без политической подоплеки, дополнительный повод для мужчин оказать знаки внимания дамам, и цветы символизируют тот факт, что женщин ценят, любят и уважают.

С началом перестройки в России постепенно происходит возврат к прежним, зачастую забытым ритуализированным практикам. Однако это был не только и не столько возврат к прежней практике. Скорее — смешение нового со старым, интенсифицированным глобализационными тенденциями. Так, появление в стране первых шедевров голландского цветоводства и селекции привело к тому, что дарение цветов в современном российском обществе включает в себя как новосозданные ритуалы, так и те, чья история насчитывает несколько десятилетий и даже веков.

За каждым видом ритуала дарения цветов стоит свое содержание. Сводить ритуализированные практики дарения цветов лишь к формальным нормам этикета нельзя, как и говорить только о негативных чертах ритуализма в данной сфере: совершая акт дарения, каждый человек оказывается участником длинной культурной цепи, которая соединяет поколения и объединяет «разноштитых» людей в одну социальную ткань.

В рамках одной статьи сложно обозначить все социологически релевантные аспекты ритуала дарения цве-

тов. Однако уже по итогам проведенного анализа можно вполне уверенно утверждать, что, во-первых, этот ритуал вряд ли исчезнет в обозримой исторической перспективе, во-вторых, он не утратит своего нормативно-ценностного и социокультурного значения, в-третьих, будут возникать все новые форматы его практической реализации вследствие изменения его функциональных и нормативных элементов. Цветы во все большей степени превращаются в тот «подарок», что М. Мосс назвал «жестом, который кажется добровольным, но на самом деле является обязательным» [22, с. 85].

Список литературы

1. Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. — М., 2004.
2. Firth R. Elements of social organization. — London, 1951.
3. Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. — М., 1981.
4. Douglas M. Natural symbols. Explorations in cosmology. — London, 1970.
5. Fuchs W. Lexikon zur Sociologie. — Opladen: Westdeutscher Verlag, 1978.
6. Хамрина Ю.А. Воспроизводство социального посредством ритуала // Вестник Томского государственного университета. — 2011. — № 353.
7. Вульф К. Производство социального: ритуал, эмоции, воспоминания // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2010. — № 3.
8. Гофман Э. Представление себя другими в повседневной жизни. — М., 2000.
9. Зиммель Г. Приключение // Г. Зиммель. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. — М., 1996.
10. Ознобишин Д.П. Селам, или язык цветов. — СПб., 1830.
11. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. — М., 2007.
12. Клименкова А.М. Культурные коды как факторы формирования ценностных ориентаций // Вестник РУДН. Сер. Социология. — 2013. — № 3.
13. Nadel D., Daninb A., Powers R.A., Rosend A.M., Bocquentine F. et al. Earliest floral grave lining from 13,700—11,700-year-old Natufian burials at Raqefet Cave, Mt. Carmel, Israel // PNAS. — 2013. — 10.
14. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. — М., 1991.
15. Некрылова А.Ф. Круглый год. Русский земледельческий календарь. — М., 1989.
16. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX — начало XX века). — М., 1979.
17. Панаева А.Я. Воспоминания. — М., 1986.
18. Басманова Э. Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века. — М., 2013.
19. Рольф М. Советские массовые праздники. — М., 2009.
20. Kenez P. The birth or the propaganda state. Soviet methods of mass mobilization, 1917—1929. — Cambridge, 1985.
21. Шаповалов С.Н. Особенности организации и проведения первого советского государственного праздника в 1918 году // Общество: политика, экономика, право. — 2011. — № 2.
22. Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // М. Мосс. Общества. Обмен. Личность. — М., 1996.

[...in terris]...

УДК 791
ББК 71.0; 85.3

М.И. КАТУНЯН

ПЕРФОРМАНС, ФЛЮКСУС, ТОК-ШОУ: ИСКУССТВО-ЖИЗНЬ В РЕАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ

Рассматриваются формы современного актуального искусства — *перформанс* и *флюксус*, которые трактуются как альтернативные концерту. Их направленность от художественной виртуальности — к реальности сформировала его концептуальные стратегии. Среди прочего это реконструкция, документальность, процессуальность, интерактивность. В статье также исследуются формы проникновения этих стратегий в средства массовой информации.

Ключевые слова: актуальное искусство, концептуальность, флюксус, перформанс, хеппенинг, социальная пластика, реконструкция, интерактивность, документальность.

В современном «актуальном искусстве» перформанс — одна из альтернатив традиционному музыкальному концерту с его разграничением категорий автора, опуса, исполнителя и слушателя. Перформанс близок другим альтернативным формам музицирования и театрального представления-акции (опус-действие, которому придается смысл культурного, общественно значимого события), хеппенингу (событию, выходящему за рамки искусства), флюксусу, воспроизводящему жизнь в ее собственных формах, инструментальному театру, игровой структуре (несюжетному или условно сюжетному спектаклю, внетеатральному взаимодействию пения, хореографии, игровых форм сценического поведения). Перформанс как исполнение-действие, не сводимое к определенному виду искусства, остается все же в рамках искусства, существуя на уже «отвоеванной» хеппенингом



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

территории. Он обычно имеет законченную структуру, при этом не исключается и заранее рассчитанный элемент случайности, связанный с возможным участием публики. Автор музыки — не просто создатель музыки, но и организатор события, опус же — не художественный объект, а процесс реализации игры: он не исполняется, он *происходит*. Публика — не массовый потребитель, это свидетели события, его активные участники, иногда даже соавторы.

Образуя концептуальный синтез со словом, театром, акустическим пространством¹, игровыми действиями, поведенческим актом, пластическими и визуальными искусствами, танцем, перформанс может включать в действие предметы (арт-медиа-объекты), инсталляции, средства мультимедиа (электронные и компьютерные технологии, различные способы взаимодействия искусства и действительности). Он может оперировать музыкальными инструментами как театральными персонажами, взаимодействовать с окружающей средой и с транспортными средствами².

Саунд-перформансы нередко устраиваются в выставочных залах, музеях, сопровождают художественные инсталляции, кинетические объекты (В.И. Мартынов, С.А. Загний, И.Г. Соколов), включаются в чтение литературных текстов (Д.А. Пригов, Л.С. Рубинштейн). Композитор обычно действует совместно с поэтом или скульптором, театральным режиссером, художником, компьютерным технологом и др. Художественный смысл не только образуется на стыке музыкальной и немusical сфер, но и сам регулирует их взаимодействие; формальная законченность текста уже не обязательна, музыкальная структура может диктоваться немusical законами, включать элементы импровизации. Итак, в итоге: перформанс — это искусство в процессе создания. Искусство не презентуется, а *происходит*. Это действие в художественных формах.

Родственный перформансу, однако отличный от него, флюксус — событие, воспроизводящее жизнь в формах самой жизни, а не в художественных формах. К флюксусу можно отнести «поездки за город» группы московских концептуалистов «Коллективные действия» 1970—1980-х годов. Художники в выходные дни совершали поездки на электричке за город, где по самодельной карте местности двигались к условленному месту. Эта общая канва описания не исчерпывает смысла акции.

По выражению Макса Фрая, «регулярные поездки на акции и участие в их обсуждениях оказались особыми инструментами, структурирующими художественную жизнь и, если так можно сказать, художественное сознание <...> Поездки за город — акционный жанр (и одновременно — книги КД), в котором делается содержательный акцент на обозначение различных этапов пути к месту действия и формах оповещения о нем» [1]. Термин «коллективные

действия» введен Андреем Монастырским и Ильей Кабаковым в 1979 году.

В музыке флюксус реализуется как опыт интерактивного музицирования, вписанного в ситуацию, концептуально назначаемую автором; при этом выбор музыкального материала оказывается вопросом вторичным. По словам Сергея Невского, «им может быть всё что угодно». Для примера композитор приводит раннюю вещь Хельмута Лахенмана «Schwankungen am Rande» (1975), в которой «течение музыки прерывается и возобновляется по внешним сигналам: таким, как кашель, хлопанье двери и/или случайные восклицания в публике. Похожий опыт происходит и в пьесах “Air” (1968) и “Kontrakadenz” (1970), где есть очевидные попытки расширения музыкального синтаксиса при помощи не регламентированных по времени сценических акций. Позднее сам Лахенман обозначил эти попытки как “безграничный оптимизм” и более к ним не возвращался. Главным же общим местом, усвоенным европейскими композиторами из флюксуса, — делает вывод Невский, — стало понимание того, что музыкальное пространство может быть организовано из любых найденных объектов и композитор волен комбинировать их по своему усмотрению» [2].

Идеи игрового акта в жанрах хеппинга, перформанса, флюксуса предельно ярко осуществляются Иваном Соколовым в сочинениях авангардной поры, 1980—1990-х годов. Как композитор и как пианист Иван Соколов изобретательно развивает направления, обозначенные Кейджем и Кагелем. Декларируемая им свобода в выборе материала касается способов оперирования этим материалом, а также манеры его преподнесения публике. Выступления Соколова сочетают игру на фортепиано и вербальное общение с публикой. Включая в свой художественный текст средства немusical, Соколов, по сути, деконструирует музыкальный язык как автономную систему. Звук, слово, движение у него сосуществуют на равных правах, а нередко немusical стороны даже доминируют. Так, в его пьесе «Волокос» (палиндром от «Соколов») порядок звуков определяется последованием букв в словах текста, сопровождающего игру на фортепиано, то есть принципом криптофонии. При этом недостаток звуков 12-тоновой шкалы для отражения букв алфавита восполняется жестикуляцией пианиста. Так что текст, музыка и пантомима плюс поведенческие эволюции вокруг рояля (лежа под клавиатурой или влезая на крыло во весь рост) — элементы одного ряда этого синкретичного языка.

Иван Соколов в свое исполнение «Пения птиц»³ Э. Денисова вводит также импровизируемый литературный ряд. Здесь и цитаты из пояснения к пьесе самого Денисова, из других текстов, и движение по сцене, где во время звучания фонограммы с пением птиц он изображает себя прогуливающимся в лесу с книгой в руках, вслух размышляющим о музыке, о птицах, о современном исполнительстве.

К флюксусу можно отнести сочинение Соколова «О Кейдже», в котором он одновременно играет, рисует

¹ Таков «4 '33"» Дж. Кейджа (1952), в котором нет звуков, есть лишь время, его содержание — чистая длительность.

² «Вертолетно-струнный квартет» К. Штокхаузена, 1992, исполнен в 1995 г.; включен в оперу «Среда» из гепталогии «Свет. Семь дней недели».

³ Здесь требуется импровизация.

и читает стихотворение о Кейдже. Всю эту ситуацию он делает исполняемым произведением. *Говорящий пиа-нист* — то есть сам Иван Соколов — это своего рода арт-объект, автоинсталляция, а его поведение — творческий акт в реальном времени. Акт, в который включены слушатели как непосредственные участники, «свидетели» события, поскольку Соколов произносит слова, обращаясь (в ему одному свойственной доверительной манере) непосредственно к публике, и та живо реагирует на все, что делает на сцене Соколов. Для флюксуса главное — не результат творческого акта, а процесс, ситуация, а также концепция, идея. Характерные для Соколова названия «Что наша игра? — Жизнь!..» (1990), «Игра без начала и конца» (1991) говорят сами за себя.

Произведение искусства всегда имело четко очерченную границу, отделяющую его от прикладной сферы, где оно когда-то служило реальности — жизненным нуждам. Это художественный опус в границах условного времени и пространства, в условных формах и на условном — автономном по отношению к реальности — языке. Он вытеснен из жизненного процесса в область эстетическую, художественную, виртуальную. Были эпохи, когда стремление преобразить жизнь в искусство преобладало, когда каждый сантиметр пространства превращался кистью и резцом художника в искусство. Это — барокко, стиль модерн, где каждый предмет от здания особняка до ручки двери и формы светильников, от убранства комнат и домашней утвари до серег в ушах хозяйки выделялся по проекту одного архитектора-дизайнера.

В XX веке, наоборот, преобладает стремление перешагнуть, раздвинуть, а то и вовсе растворить границу между сценой и залом, картиной и зрителем, вывести искусство в реальную жизненную среду. Выразители этой тенденции — футуристы, супрематисты с их дизайнерскими проектами, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, Роберт Раушенберг, Йоко Оно, Дмитрий А. Пригов, Андрей Монастырский, Вадим Захаров, современные мультимедиа, актуальное искусство, связанные с действием-процессом во внехудожественной среде: хеппенингом, перформансом, флюксусом. Эта общая для современного искусства тенденция от художественного вымысла — к реальности сформировала принципы не столько поэтики художественного творчества, сколько его идеологии и философии, его радикальных концептуальных стратегий. Это, среди прочего, — документальность, процессуальность, интерактивность. «4 '33'» Кейджа, «Вертолетно-струнный квартет» Штокхаузена, направления реди-мейд (от «ready made» — готовое изделие), инвайронмент, ленд-арт и многие другие — все они связаны с той или иной авторской концепцией, стоящей не за произведением, не вычитываются из него, а *перед* или *над* ним, предваряют его.

Реконструкция

Все эти идеи современного искусства перенимаются современной социальной жизнью. Реконструкция как общественное событие приобрела весьма широкие рас-

пространение и разнообразные формы в разных странах Европы, включая Россию. Исторические, культурные, технологические реконструкции-проекты приобрели масштаб социального и — шире — цивилизационного значения. Реконструкция исторического события — одна из социальных игровых форм, воспринявших от искусства принципы игрового действия вне театральной сцены, на пленэре, в частности идею *социальной пластики*: каждый человек — участник. Если хеппенинг обращается к прошлому с целью изменения современных социальных отношений и сохранения единства и целостности культуры, то, что несет в себе реконструкция реального события, например Бородинского сражения?

Вопрос, имеет ли это отношение к искусству, а может быть, это развлечение, — второстепенен. Гораздо важнее выявить парадоксальную черту реконструкторских *проектов постмодерна*. Что это: постмодернистская нечувствительность к различию между реальным и поддельным? Интересная особенность отличает их от восстановления и научной реставрации пострадавших во Второй мировой войне исторических зданий в Киеве, Ленинграде, Варшаве, Дрездене и других городах Европы. Задача послевоенных работ реставраторов — вернуть к жизни разрушенные города и памятники культуры. Это направленность в будущее, к результату. Но вот эпохе постмодерна почему-то важно воспроизвести знаковые *события* героического прошлого в настоящем, в *процессе их протекания* во времени или *процессы* создания памятников культуры, вовсе не погибших, но являющихся культурными мифами для всего цивилизованного мира, создавших культурные коды современности. Стоит также добавить к этому — не только воспроизведение (= повторение) объекта, но создание *аутентичного контекста*: аутентичных технологий и технологических процессов, исторической инфраструктуры в реальном месте, времени и действии⁴.

Многие из проектов, которые можно отнести к реконструкции, подробно освещаются в средствах массовой информации, им посвящаются обширные репортажи в новостях, по ним снимаются документальные фильмы. Вот несколько таких проектов:

- создание (= повторение) двумя художниками-реставраторами фрагмента фрески Сикстинской капеллы «Сотворение Адама» при тех временных условиях и теми же средствами, аутентично воспроизведенными красками и инструментами, которые были у Микеланджело, и по его же фреске;
- воспроизведение строительных работ (фрагмента) древней египетской пирамиды аутентичными средствами, включая воссоздание инженерно-технических устройств для транспортировки каменных глыб и подъема их на нужную высоту;

⁴ Можно обратить внимание на эти два феномена реконструкции и выдвинуть предположение о связи между ними в плане преемственности. Однако этот сложный вопрос требует специального обсуждения, в рамках данной статьи его развивать нет возможности.

- реконструкция Туром Хейердалом папирусной лодки «Ра» и путешествие на ней по древним маршрутам мореплавания, чтобы доказать свою гипотезу о том, что древние египтяне переплывали Атлантику и достигали берегов Южной Америки;
- реконструкция легендарных сражений, например Бородинской битвы;
- для некоего апрельского праздника в городе Ассизи костюмы горожан изготавливаются не просто похожими на подлинные из XIII—XIV веков, а сшитые из домотканых материй, изготовленных тем же способом, что и в XIII—XIV веках. На улицах города можно встретить одетых, как Дева Мария, молодых мам со своими младенцами-сыночками на руках и юношей в плаще францисканцев. Весь город одет в исторические костюмы; эта городская акция (*социальная пластика*) вовсе не была рассчитана на публику, на представление. Город жил своей жизнью;
- в американской общеобразовательной школе в Сан-Хосе всем классам было дано задание — прочитать всё про Египет и сделать (нарисовать, слепить, сшить кто как мог) предметы быта, одежду в египетских мотивах, прическу, сыграть театральную пьесу на сюжет из египетской истории. Всё это, естественно, с учетом возможностей школьников. Вся культура предстала в объеме.

Нужна подлинность, важно аутентично пережить событие. Смоктуновский в роли Гамлета держал в руках средневековый кинжал из музея — подлинный. Актер подчеркнул это особой интонацией: «тот самый». Как видно, прикосновение к нему — настоящему — несло совершенно особый смысл.

В. Мартынов работал в архивах различных монастырей с древнерусскими певческими рукописями, занимался реконструкцией. Им восстановлены знаменная литургия XVI века и строчная литургия XVII века. Обе они звучали в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры во время богослужений. Надо представить себе значение и масштаб этого события, когда впервые через 400 лет совершалась православная служба с возрожденным древним чином песнопений без примеси позднейших влияний. Так была реализована «некомпозиторская» идея анонимного — по духу и букве — служения.

Другой — посткомпозиторский — проект В. Мартынова «Новое сакральное пространство» означает работу с подлинниками — григорианикой и знаменным распевом — по аутентичным композиторским методикам в соединении с современными практиками.

Аутентичное исполнительство — игра на исторических или на документально реконструированных инструментах, с воспроизведением постановки рук на инструментах, приемов звукоизвлечения, высоты настройки. Важно и само историческое до-опусное музицирование в виде импровизации-аранжировки текста как кантуса фирмуса.

В исполнении музыки есть тенденция приблизить духовную музыку к ее прикладному — подлинному — назначению, то есть реконструировать ее функцию: из кон-

церта перенести в церковную службу. Можно упомянуть исполнение Леонардом Бернштайном Мессы с литаврами («Paukenmesse») Гайдна в католическом соборе. Им было поставлено условие: после Мессы не аплодировать, так как должны звонить колокола, как в конце воскресной службы. Аплодисменты раздаются уже после колоколов. Это значимый момент: публика здесь в большой мере — прихожане, а уж потом — слушатели.

Документ

Документальность оттесняет *искусство вымысла* — искусство *fiction* — с его господствующего в нововременной парадигме положения. Визуальные жанры обнаружили эту тенденцию уже давно, в начале XX века. Коллажи, архитекторы, супрематический дизайн в фарфоре, тканях, обоях заявили о реальности еще в авангардных формах, пусть и рожденных интенцией отказа от традиций и «прорыва в новые измерения». Выход в прикладную, социальную сферу коммунального быта и/или включение в иллюзорное *там* живописи «заплаток» из шероховатой будничности *здесь* — кусочка дерева, клочка газеты или какого-либо иного подручного предмета, означает взгляд *оттуда сюда* — за рамки иллюзии, в область *non fiction*. Жанры реди-мейд, бриколаж, инвайронмент, лэнд-арт, хеппенинги, инсталляции, проекты второй половины XX века подхватили эту идею и реализовали ее в иных социальных и культурных координатах.

Искусство *non fiction* — это искусство документа. Сейчас его время. Оно активно завоевывает себе пространство в местах презентации искусства, в СМИ, на художественном рынке. Известно, какой масштаб принимают фестивали документального кино, какой популярностью пользуются ярмарки интеллектуальной литературы «Non fiction», с которых люди уносят целые рюкзаки отнюдь не беллетристики.

В этом же ряду — документальный театр. Театр «Практика» (основан в 2005 г., руководитель Эдуард Бояков) выпустил серию из десяти моноспектаклей под общим названием «Человек.док», в которых занято десять, как сказано в афише, *культурных героев* нашего времени. Это — Олег Кулик, Александр Гельман (обоих играют актеры, остальные выходят на сцену), Андрей Родионов, Бронислав Виногородский, Владимир Мартынов, Гермес Зайготт, Ольга Дарфи, Смоки Мо, Петлюра, Олег Генисаретский.

Документом каждого из этих десяти спектаклей является человек-художник наших дней. Он *vis-à-vis* рассказывает нам о себе. Как пишет Тимур Хакимов, в этом проекте достигается «новая степень взаимопроникновения театра и реальности: герой спектакля (и его жизнь) одновременно является объектом искусства и его субъектом. Жизнь художника, выведенная на сцену, становится фактом искусства, а сам он — его невыдуманным героем и творцом» [3]. Перед нами — кусок жизни нашего современника, но объект исследования — не только и не столько его личная судьба, сколько срез жи-

ни — социальной, политической, культурной, увиденный сквозь призму его судьбы. Нам важны его комментарии, его видение той картины жизни, которая разворачивается в его повествовании.

Опыт Боякова достоин внимания уже потому, что в нем найдена сопредельная с театром зона реальности. Через документ, через подлинник достигается осязательно то, что можно обозначить как экзистенциальное настоящее, что больше, чем театр, или уже не совсем театр, так как стоит, как бы, на выходе из него, и потому уже *не только театр*. Это некая форма культурного общения, которой еще не найдено имя. А, может быть, «Театр-док» — и есть его имя. Он синкретичен: это театр — документ — исследование. Главное в ней — интерактивное познание реальности на пути от частного взгляда художника — к общему. Театральные атрибуты (сцена, реквизит, звуковой фон, экран в глубине) здесь второстепенны. Уникальная личность, в контакте с которой вырисовывается новая реальность, — его главная суть.

К документальности имеет прямое отношение музыкальный минимализм, в котором реальное время переживается как напряженный интерактивный процесс. Пьеса Стива Райха «Piano phase» для двух фортепиано — перформанс, конкретнее — кинетическая аудиоинсталляция, в которой реальность проявляет себя как процесс структурного реформатирования избранных элементов. У С. Райха задача решалась чисто конструктивистская: это игра намеренно простейшими элементами, образно нейтральными, асемантическими, беспредметными. Они должны были стать лишь мини-материалом, чтобы обеспечить максимальную ясность и отслеживаемость протекания процесса во времени.

Интерактивные процессы в СМИ

Вся эта картина уловлена массовым сознанием. Страсти средств массовой информации нашли способы привлечения и развлечения зрителей-слушателей в игровых формах на тех же основах — документальность, интерактивность, процессуальность. Это флюксус, перешедший в СМИ. То есть это переживание события как живой процесс, протекающий в реальном времени. Актуальные модели перформанса и флюксуса перешли в социальную информосферу. Это новое для СМИ. В советское время не могло быть речи ни о каком интерактивном участии слушателей и зрителей. Коммуникация была односторонней. Концерты по заявкам радиослушателей составляли исключение, но они были заранее смонтированы. В прямой эфир допускались только спортивные репортажи. Именно на пример трансляций со стадионов и ориентированы многие теперешние программы.

Интерактивная коммуникация в СМИ осуществляется в виде вопросов и ответов, голосования слушателей и зрителей с помощью звонков и эсэмэсок. В итоге радиопередача выстраивается как процесс или как видимость процесса двустороннего общения в реальном времени.

Почти все передачи ориентированы (вольно или невольно) на структурные архетипы обрядов и игр⁵. Их можно классифицировать как: линейный процесс; поединок (агон, оппозиция); и конкурсы.

1. *Линейный процесс* представляет действия по модели «от ... — к ...». Это интерактивные передачи, построенные по очень простому принципу: как было и как стало, и как это происходит. Хотя они нацелены на результат, в них важен именно сам ход развития ситуации, за которым зритель должен наблюдать от исходных данных к результату. Нередко это действие растягивается на час дорогостоящего экранного времени. Такие телепередачи вовлекают зрителя, подобно детективам, в ситуацию приближения к ответу: как это делается и что будет в итоге?

Темы чаще всего бытовые — этим обеспечивается документальность:

- как преобразить внешность: «Модный приговор», «Красота требует» и другие, им подобные. Зритель наблюдает за тем, как героиня / герой выйдет на подиум в конце, когда их причешут, покрасят, переоденут;
- как переустроить жизненное пространство: «Квартирный вопрос», «Дачный ответ»;
- как приготовить еду: «Смак», Андрей Макаревич, Иван Ургант — часовое времяпрепровождение, ток-шоу с каламбурами, анекдотами и случаями из жизни звезд;
- детективы традиционно — процесс;
- остросюжетные фильмы жанра action.

Прототип этих передач — «Репка»: линейная структура постепенного накопления элементов для достижения искомого результата.

2. Другой игровой архетип — *поединок*, агон, основанный на оппозиции: борьба один на один или двух противоборствующих команд (прототип — игра «стенка на стенку»):

- диспуты на политические темы. Результат определяется голосованием зрителей — голос народа. Главное в этих ток-шоу заключается в показе самого процесса оппонирования, критерий — качество аргументации сторон⁶;
- разговоры на темы, связанные с культурой: интеллектуальный поединок двух публичных персон, известных лиц при участии сторонников «за» и «против». Это ток-шоу «Культурная революция» — своего рода концерт-гроссо с развешивающейся на заднем плане фигурой гиганта-клоуна;
- теле-суды. Это передача «Суд идет» и ей подобные. В них интерес представляет не только приговор, но сам ход разбирательства. Смотря по тому, что такого рода передачи размножились по разным каналам, их рейтинги достаточно высоки. Были времена, когда люди ходили слушать судебные процессы просто ради

⁵ О структурных архетипах см.: [4; 5; 6].

⁶ Однако настоящие остроактуальные политические события и процессы не освещаются в СМИ и, уж само собой, не транслируются; оглашаются только результаты, как приговоры. Это напоминает вещание в советское время. Но это отход от архетипа, а он, как всегда в таких случаях, является признаком нездоровья, неправильности, непорядка.

интереса. *Теле-суды* — программы постановочные, но они подаются как реальные, жизнеподобные, именно этим они являют собой альтернативную театру и синематографу форму развлечения телеманов. По модели поединка выстроен судебный процесс «Модный приговор»: есть истец и ответчик, прокурор и адвокат, свидетели обвинения и защиты, независимый эксперт. Ведущий в роли судьи. Зрители в студии интерактивным голосованием выполняют функцию присяжных заседателей, которые выносят решение: во что одеть ответчицу (ответчика);

- «Кулинарный поединок» звезд. (Без комментариев);
- интерактивные голосования, споры, столкновение мнений «за» и «против» — повседневная форма вещания на радиостанции «Эхо Москвы». Ведущие изначально принимают установку на разделение мнений. В процессе выслушивания телефонных звонков (даются два номера телефона для интерактивного голосования — «за» и «против») слушатели открыто проговаривают всё, что считают нужным и что подчас мало кто осмелится говорить в прямом эфире. Станция сохраняет нейтралитет, но как бы то ни было, слово вылетело...

3. Третий вид игр — *массовые состязания*. Это разнообразные конкурсы, ответы на загадки, соревнования, выбор победителя путем интерактивного голосования. Это: «Евровидение», «Ледниковый период», «Большая опера» (2011, 2013), «Большой балет» (2012), «Большой джаз» (2013), «Битва хоров» (2012), «Битва экстрасенсов», «Голос» (2012, 2013), «Контрольная закупка» и многое другое.

Во всех трех игровых формах передач зритель вовлекается в участие. Ему дается право звонком по теле-

фону и эсэмэсками влиять на результат или выражать свои симпатии.

Часто процесс застигает итоги, и ток-шоу заканчивается ничем: поговорили и разошлись, каждый остался при своем мнении. Итоги часто виртуальные: нельзя же отведавать блюдо, приготовленное на экране в поединке той или иной звездой, чтобы определить победителя. Побеждает тот, чьи каламбуры смешнее или кто лучше спел...

Процессуальность, документальность, интерактивность, актуальные для современного искусства, обратились к массовому потребителю сильно адаптированными. За небольшим исключением, многие каналы СМИ оказываются, в скрытой или явной форме, развлекательными реалити-шоу: их задача, ради высокого рейтинга, — привлечь зрителей и заполнить время. Игровые схемы помогают обеспечить и то, и другое.

Список литературы

1. Фрай М. Коллективные действия // Макс Фрай. Арт-азбука [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/kollekt-deistviya/>
2. Невский С. Революция как иронический жест // Трибуна современной музыки. — 2007. — № 2—3.
3. Хакимов Т. Олег Кулик в проекте «Человек.док» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/mediathek/details/18927/>
4. Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд. — М., 2007.
5. Катунян М. Структурные архетипы художественного текста // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. — М.: РАМ, 2009.
6. Катунян М. «Ночь в Галиции»: обряд, игра, перформанс // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечение / ред.-сост. Е.В. Духов. — М.: ЛЕНАНД, 2009.

УДК 794:004 + 7.08
ББК 75.5.4с515

А.А. ДЕНИКИН

В ЗАЩИТУ ВИДЕОИГР

Проведя сопоставление научных работ ряда отечественных и зарубежных исследователей феномена видеоигр, автор обобщает выводы из работ ведущих западных специалистов в области исследования видеоигр, представляя взгляд на видеоигры как на особые интерактивные, эмерджентные социально-коммуникативные средства современной цифровой культуры, способствующие процессам обучения, развитию способности к целеполаганию и иных способностей геймеров.

Ключевые слова: видеоигра, исследования видеоигр, людология, интерактивность, иммерсивность, ситуативность, эмерджентность.

В странах Западной Европы и в США исследования феномена игр (англ. *game studies*) более десяти лет признаны самостоятельной дисциплиной. В то время как в России исследования видеоигр в качестве современной формы коммуникации и творчества единичны

и нередко наследуют ряд сложностей и проблемных зон, которые западной гуманитарной наукой уже преодолены. Речь идет прежде всего о попытках некоторых отечественных исследователей применять привычную методологию академических гуманитарных наук при анализе феноме-

на видеоигр. Как будет показано далее, такие «традиционалистские интервенции» в оригинальную область современной цифровой культуры с ее специфическими коммуникативно-выразительными формами оказываются не всегда уместными и нередко ведут к возникновению спорных гипотез и ошибочных выводов.

Под термином *видеоигра* (от англ. *video game*) понимается программное обеспечение, работающее на специальном оборудовании (компьютере, игровой консоли, портативном электронном аппарате), служащее для организации игрового процесса (геймплея), связи с партнерами по игре или само выступающее в качестве партнера. Данный термин трактуется расширенно, охватывая при этом как консольные, аркадные, портативные, так и компьютерные игры.

В качестве аудиовизуального средства коммуникации видеоигра задействует элементы повествования, изображения и анимацию, видеозаставки (кат-сцены), текст на экране, титры, движение камеры обзора и другие визуальные и звуковые приемы выразительности, что сближает игры с кинематографом, телевизионными программами. Вместе с тем видеоигры обладают и специфическими возможностями, такими как интерактивность, интерфейс, навигация по игровому пространству, алгоритмическое и процедурное взаимодействие между игрой и пользователем и прочее.

Американский исследователь М. Вульф (M.J.P. Wolf) отмечает: «Восприятие игры отличается от того, как воспринимаются другие медиа. Вероятно, можно определить просмотр кинофильма как “активный” процесс, направленный на внимание к тому, что показывается, включающий воображение и процесс мышления для того, чтобы понять, “прочитать” фильм. Но видеоигры требуют от игрока большего — физического действия, ввода данных для того, чтобы игра функционировала, и часто эти пользовательские реакции лимитированы во времени» [1, p. 23].

Западные исследователи Э. Аарсет (E. Aarseth), М. Эскелинен (M. Eskelinen), Х. Ловуд (H. Lowood), Дж. Джуул (J. Juul) и другие не раз отмечали различия между видеоиграми и иными, более традиционными медиа технологиями и коммуникациями и утверждали при этом, что для понимания специфики видеоигр необходимо вырабатывать особые методы и критерии оценки, отличные от методологий, принятых в исследованиях академических дисциплин. Данные авторы пытались препятствовать попыткам ассимиляции изучения видеоигр в теории нарративных медиа, а также утверждали недопустимость «визуализма» в исследованиях видеоигр, который, по их мнению, проявляется в некорректных попытках некоторых ученых исследовать видеоигры в категориях кинематографической теории.

Один из ведущих лудологов¹ М. Эскелинен писал: «К счастью, геймеры, не отягощенные теорией, прекрасно

разбираются, в чем различие между повествованием на экране и действиями в процессе игры: ведь если я кидаю вам мяч, очевидно, что я ожидаю, чтобы вы бросили мне его обратно, а не начинали рассказывать какие-то истории» [2].

Пожалуй, наиболее авторитетный лудолог Э. Аарсет — редактор он-лайн журнала *Game Studies* — неоднократно подчеркивал бесперспективность «колонизации» новой сферы исследований видеоигровой формы академическими теориями. «Наибольшая опасность для исследования игр без преувеличения исходит от академической среды, — писал Аарсет. — Чтобы создать что-то новое, обычно приходится теснить старое, и все традиционное быстро реагирует на эти попытки, пытаясь представить новое как “хорошо забытое старое”. Игры — это не разновидность кино или литературы, но попытки “колонизовать” игры литературными и киноведческими теориями уже предпринимались и, без сомнения, еще будут предприниматься» [3].

Работы ряда российских исследователей видеоигр, опубликованные до сих пор, как раз отличаются стремлением авторов перенести отработанные и общепринятые академические искусствоведческие, культурологические и психологические теории на методику исследования видеоигровых практик.

Так, например, в своей диссертационной работе, защищенной в 2008 году в Санкт-Петербургском государственном университете профсоюзов, И.И. Югай рассматривает коммерческие игры (например, такие, как *Max Payne*, *The Chronicles of Riddick* и др.) как «жанр художественного творчества» и как «явление художественной культуры», так как они, по его мнению, «отвечают всем основным требованиям художественного произведения (образность, антропоцентризм, целостность, диалогичность, эмоциональность, экспрессивность, символичность, наличие образа автора)» [4, с. 3].

Используя кинематографическую терминологию, И.И. Югай в качестве наиболее значимых видеоигровых «художественных» приемов указывает на «выразительность движения интерактивной виртуальной камеры, выражающее состояние персонажа; наделение виртуальных предметов особым смысловым значением; использование пространственных характеристик виртуального места действия для темпоритмической организации драматургического действия; изменение освещения, характеристик текстур, формы объектов» [4, с. 14]. Проводя параллели между театральным искусством и видеоиграми, Югай считает, что в моменты геймплея «иммерсионный эффект сравним с эффектом перевоплощения в игре актера», а «в хорошо продуманной игре зритель может пережить воплощение в этого персонажа» [4, с. 14, 18].

Используя методологию советского искусствознания (ссылаясь при этом на М.С. Кагана, И.А. Кравченко, А.Я. Флиера и др.), автор диссертации определяет, что «основная отличительная особенность (компьютерной игры. — А.Д.) как художественного произведения — ее

¹ Лудология (англ. *ludology* — игроведение) — раздел научного знания, посвященный аспектам, связанным с созданием и анализом игр.

диалоговая (интерактивная) форма» [4, с. 23]. Специфику видеоигр Югай видит в «мысленном общении зрителя с художественными образами и интерпретации произведения», которые «продолжаются в компьютерной игре виртуальным взаимодействием с персонажами и предметами игрового мира» [4, с. 24].

Следуя тенденции, проявившейся у И.И. Югай, Н.А. Мошков в своей диссертационной работе «Художественно-выразительные средства компьютерных игр: типология и эволюция» (2011) дает анализ особенностей системы художественно-выразительных средств и приемов, используемых в видеоиграх «для создания художественного образа». По мнению Мошкова, компьютерные игры «открывают новую сферу эстетической активности, выступая в качестве инновационной формы выражения и познания эмоций через художественный образ и его смысловое наполнение» [5, с. 13].

Продолжая рассуждать в терминах кинематографической выразительности, Мошков заявляет: «В интерактивных участках (видеоигры. — А.Д.) пространственно-временное и изобразительно-пластическое решение формируется при помощи длительных планов и внутрикадрового монтажа <...> Для создания эмоционально-эстетического воздействия автор организует внутриигровое пространство, используя свет, звук, жесты персонажей и т. д. Художественной единицей становится мизансцена, используемая для организации предметного пространства» [5, с. 17].

На основе приведенных в работе доводов диссертант приходит к выводу о том, что «в компьютерных играх скриптовая сцена является главной повествовательной единицей художественно-образного и смыслового развития произведения, поскольку каждый ее кадр передает значение. Именно скриптовые сцены позволяют раскрыть драматургию истории посредством организации единства художественных средств и их преподнесения в необходимом ключе» [5, с. 18].

Как будет показано далее, подобные рассуждения свидетельствуют о непонимании указанными авторами специфики видеоигровой выразительности, они не владеют специальной видеоигровой терминологией, что, по всей видимости, обусловлено слабым знакомством авторов с западными исследованиями видеоигр.

Ряд других отечественных исследователей, основываясь на теориях академической психологии, видят в видеоиграх серьезную опасность как для физического, так и психического здоровья человека. Так, А.Е. Войскунский [6], М.С. Иванов [7] и другие отмечают возникновение тенденции виртуальной аддикции, предпосылками для которой может послужить существующая и все более уверенно овладевающая сознанием геймеров психологическая зависимость от компьютерных игр, которая ведет к деформации и дегуманизации личности, прогрессивному отчуждению людей, потере коммуникабельности, росту агрессивности, асоциальному поведению.

Рассмотрев исследования западных специалистов, можно показать неточность подобных суждений и выво-

дов, поскольку видеоигры, напротив, являются культурно-эстетическим, содержательным коммуникационным средством, средством социализации, обучения и развития способностей геймеров.

В своем программном исследовании «Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature» Э. Аарсет утверждает, что практики герменевтической интерпретации текста не всякий раз полностью применимы к видеоиграм. «Интерпретация письменного текста всегда происходит в голове у зрителя, — пишет Аарсет, — в то время как пользователь кибертекста управляет текстом не только ментально» [8, р. 1].

Другими словами, когда читатель читает роман, он осознает новые смыслы, интерпретируя текст. Когда же геймер играет в видеоигру, он создает новые «тексты», трансформируя виртуальный мир и объекты на экране. Поэтому вовсе не катарсис делает игры серий «The Elder Scrolls» (1994—2012) или «Grand Theft Auto» (1997—2013) привлекательными для игроков, а возможность для геймера выйти за пределы предзаданного сюжета и исследовать виртуальные миры по-своему. В литературе и кинематографе тот опыт, который может испытать зритель, определяют автор, сценарист или режиссер; в играх геймер конструирует свой собственный опыт, который совершенно не обязательно связан с повествованием.

Исследователь и гейм-дизайнер Г. Фраска (*G. Frasca*) проводит разделительную черту между повествованием как структурно выстроенной последовательностью событий и симуляцией, контролируемой игровыми правилами, которые геймер должен учитывать, тем самым определяя последовательность игровых событий. Для Фраски задача гейм-дизайнера — быть не рассказчиком, а скорее, ведущим в игре, тем, кто контролирует выполнение игровых правил, а не сообщает какие-то сочиненные заранее рассказы [9, р. 232].

Исследователь М. Пикард (*M. Picard*) справедливо замечает: «Видеоигры основаны на игровых правилах и интерактивности, что делает их отличными от традиционных искусств, таких как кинематограф или театр, и требует особых методов анализа. Эстетика видеоигр не ограничивается тем, как игра выглядит или как звучит, но связана с тем, как она играется. Геймплей <...> не связан с теми эстетическими принципами, с которыми обычно ассоциируются традиционные виды искусств» [10, р. 334]. В этом смысле представляется спорной попытка И.И. Югай представить видеоигры как типичный «жанр художественного творчества» и как «явление художественной культуры».

Среди разнообразия жанров и разновидностей игр имеются те, которые в значительной мере отражают риторику художника, создателя, дизайнера-разработчика. Такие видеоигры рассматривают в своих книгах М. Флэнеган (*M. Flanagan*) [11] и Я. Богост (*I. Bogost*) [12]. Однако большая часть коммерческих популярных видеоигр, являясь социальными артефактами, исследуются как нечто большее, нежели «жанр художественного творчества», и более широкое, чем «явление художественной культуры».

М. Вульф предостерегает от рассмотрения особенностей видеоигр в контексте их иконографии. Визуальные элементы видеоигр могут быть различными при том, что сами игры будут весьма похожими. Вульф считает, что специфика игры не в иконографии, а в особенностях интерактивности [13, р. 114—117].

В статье «Genre Trouble» Э. Аарсет утверждает, что репрезентативные аспекты игры, например внешний вид (аватар) персонажа Лары Крофт в одноименной видеоигре, имеют малое влияние на процесс игры (геймплей). «Удовольствие от геймплея <...> не в визуальной составляющей игры, а в кинестетике, функциональности и познавательности. Ваши навыки будут вознаграждены, ваши ошибки наказываются в буквальном смысле. Игра “видится” не так, как видится кино» [14, р. 45]. Разработчик и исследователь видеоигр Питер Дуглас Молинье (*P. Molyneux*) считает, что геймер — «это лучший видеооператор, потому что он всегда знает, что ему хотелось бы увидеть <...> следует дать геймеру возможность самому свободно выбирать ракурс и план просмотра» [15, р. 54].

Видный американский культуролог А. Гэлоуэй (*A. Galloway*) объясняет принципиальную разницу между киноизображением и видеоигровым изображением: «Видеоигровое изображение требует полностью смоделированного пространства для действия. Традиционное кинематографическое изображение практически никогда не подразумевает воссоздания полноценного пространства. Художники и декораторы воссоздают для кинофильма только часть сцены, которая попадет в кадр. <...> Позиция камеры обзора во многих видеоиграх ничем не ограничена. Игрок может самостоятельно управлять направлением камеры» [16, р. 63—64]. Таким образом, утверждения Н.А. Мошкова о том, что «в интерактивных участках (видеоигры. — А.Д.) пространственно-временное и изобразительно-пластическое решение формируется при помощи длительных планов и внутрикадрового монтажа» [5, с. 17], оказываются мифом.

Очевидно, что в отношении открытого пространства видеоигры, не ограниченного рамкой операторской кинематографической камеры, не применимо понятие мизансцены. Мизансцена (франц. *mise en scène* — размещение на сцене) как расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля, экранного действия не приемлема в отношении видеоигр. Мизансцена — это всегда ограниченное, выверенное художником пространство. Пространство в современных видеоиграх открыто трансформациям и изменениям, полностью не подконтрольно художнику. Это не ограниченное рамками сцены (или кадра) игровое пространство функционирует не по воле художника, а в соответствии с игровой программой, с алгоритмами вариативности (рандомизации) и при непосредственном воздействии игроков на объекты в этом пространстве. Такое пространство имеет мало общего с мизансценированием в художественных произведениях. Мизансцена не может считаться основной «художественной единицей», используемой «для организации предметного пространства виртуальной реальности» [5,

с. 17]. Как и скриптовая сцена не может быть главной повествовательной единицей художественно-образного и смыслового развития видеоигр.

Выделенные И.И. Югай «художественные средства» видеоигр, такие как «выразительность движения интерактивной виртуальной камеры, выражающее состояние персонажа»; «наделение виртуальных предметов особым смысловым значением»; «изменение освещения, характеристик текстур, формы объектов» [4, с. 14], не только не становятся основополагающими для геймплея, но выполняют, скорее, «декоративную», прикладную функцию технико-предметного оформления и интерфейса в процессе навигации геймера по игровому миру.

Что касается *иммерсионного эффекта*, обнаруженного Югай в видеоиграх, то, вероятно, исследовательнице следовало бы сначала разобраться с игровой терминологией. Согласно словарю, иммерсионный метод наблюдения (в оптической микроскопии) — это введение жидкости между объективом микроскопа и рассматриваемым предметом для усиления яркости и расширения пределов увеличения изображения [17]. Судя по всему, И.И. Югай имела в виду «иммерсивный» (от англ. *immersive* — иммерсивный, всеобъемлющий, с полным погружением) — совершенно иное понятие, означающее погружение в смоделированную псевдореальность, отсутствие критической дистанции между искусственным пространством и реципиентом.

Й. Дови (*J. Dovey*) и Х. Кеннеди (*H.W. Kennedy*) пишут: «Текстуальный анализ, основанный на исследовании означающего и означаемого, был признан неадекватным для понимания различия между участием геймера в видеоигровом пространстве в качестве персонажа/аватара и представлением персонажей на обычном киноэкране <...> что сделало концепцию подражания герою и сопереживания в целом неуместной. Если персонаж представляет собой, например, фигуру на шахматной доске, вряд ли кто-то согласится идентифицировать себя с ней. В игре “внутренняя жизнь” персонажа малозначима, и все зависит от внешних действий игрока; персонаж игрока на экране должен выполнять игровые задачи, а не думать о них» [18, р. 96]. По мнению М.Л. Райн (*M.-L. Ryan*), «влияние игрового персонажа на сюжет игры не в его выразительном поведении, а, скорее, в том, как при помощи персонажа игрок исследует мир, решает игровые задачи, выполняет действия, сражается против врагов» [19]. Как справедливо замечают Дж. Кинг (*G. King*) и Т. Крживинска (*T. Krzywinska*), «играть в шутер от первого лица вовсе не означает вживаться в роль стрелка. Это означает играть, используя эту роль, что совершенно иное, нежели вживаться в роль» [20, р. 201].

Таким образом, версия И.И. Югай о том, что в видеоиграх «иммерсионный эффект сравним с эффектом перевоплощения в игре актера», а «в хорошо продуманной игре зритель может пережить воплощение в этого персонажа» [4, с. 14, 18], не состоятельна по причине своей абсурдности. Игроки «со стажем» знают, что отыгрывание геймером роли в многопользовательских он-лайн играх означает не полное перевоплощение в «другого», а кон-

венциональное «перенесение» себя в рамки ограничений (или, напротив, необычных возможностей), свойственных «другому». Если бы И.И. Югай имела опыт участия в ролевых играх, она бы знала, что какую бы роль игрок ни отыгрывал, в той или иной степени сохраняется критическая дистанция по отношению к своему персонажу. Эта дистанция — пространство для воображения и импровизации — своего рода движущая сила интереса геймеров к ролевым играм. Актер перевоплощается, чтобы играть; геймер играет роль, чтобы действовать, а не изображать действие. Актер играет так, как он представляет себе образ кого-то, геймер «играет» себя, приняв и соблюдая реальные возможности и ограничения, свойственные выбранной роли. Югай считает, что «основная отличительная особенность компьютерной игры как художественного произведения — ее диалоговая (интерактивная) форма» [4, с. 23].

Метафора «диалога» стала общепринятой в академической культурологической теории (например, «диалогизм» в трудах В. Эбнера, М. Бубера, М. Бахтина и др.). Однако большинство западных исследователей видеоигр считают, что интерактивность и диалог (как равноправное общение между автором и аудиторией) — несколько разные вещи.

Как показывают исследования Й. Дови и Х. Кеннеди, «интерпретация продуктов традиционных медиа (кино, литературы, ТВ) отличается от того процесса, когда мы материально трансформируем текст, заставляя его выглядеть и звучать по-новому; понимание интерактивности ближе к вопросам машинно-компьютерных интерфейсов и дизайна» [18, р. 6].

В книге «Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature» Э. Аарсет исследует концепт «кибертекст» как средство обратной связи между читателем и текстом и предлагает концепт «эргодический текст» (аналог интерактивности) как средство механической перестройки текстовой структуры читателем (геймером). Интерактивность видеоигр в понимании Э. Аарсета заключается в возможности производить текст путем физической трансформации текстовых структур, а не в опыте интерпретаций или рефлексий по поводу текста. Такая смена интерпретационной стратегии от диалогического общения читателя и автора посредством текста к физической интервенции геймера в интерактивное игровое пространство стала важнейшей темой обсуждения в исследованиях видеоигр в США и странах Западной Европы.

Эту же идею развивает Т. Фридман (T. Friedman), обсуждая игру *Sid Meier's Civilization II* (1996). В отличие от реальных бытовых игр, где правила могут быть изменены по договоренности играющих, в видеоиграх правила закреплены программным кодом. Фиксированный программный алгоритм не дает возможности нарушать правила (исключение — взлом алгоритма, хакинг). Это, по мнению Фридмана, обуславливает возможность передачи идеологических посланий, которые должны быть усвоены игроками для того, чтобы выигрывать или успешно выполнять игровые задачи [21].

Уточняя мысль Т. Фридмана, американский культуролог и философ Я. Богост утверждает, что геймеры имеют дело с двумя видами коммуникации: «эргодическое (интерактивное) прохождение и традиционный интерпретативный тип — оба способствуют полноценному удовольствию при возможности осмысления игры. Взаимоотношения и связь между этими режимами крайне важны для понимания видеоигрового опыта» [22, р. 14].

В таком контексте крайне неадекватной выглядит идея И.И. Югай о «мысленном общении зрителя с художественными образами и интерпретации произведения», которые «продолжаются в компьютерной игре виртуальным взаимодействием с персонажами и предметами игрового мира» [4, с. 24].

Подобные «интерпретационные стратегии» уже пыталась применять американская исследовательница Дж. Мюррей (J. Murray), утверждая, что «любая игра, электронная или обычная, может переживаться как символическая драма. <...> В игре “Тетрис” как только вы успешно выполняете действия, результат пропадает с экрана. Играть успешно значит одно — непрерывно быть включенным в поток действий. Это отличная аллегория того, как мы, рядовые американцы, живем в 1990-е годы, постоянно бомбардируемые заботами, которые требуют нашего внимания, аллегория того, как мы вынуждены решать проблемы только ради готовности к их следующему натиску» [23].

Такая интерпретация «Тетриса» вызвала жесткую критику ludologists в лице, например, М. Эскелинена. Он возражал: «В абстрактных играх, таких как “Тетрис”, имеются условия, объекты и события, но нет персонажей. Кроме того, есть события, изменяющие обстоятельства игры, но не передающие или сообщающие истории <...> Вместо того, чтобы изучать саму игру, Мюррей пытается интерпретировать ее внешний вид или, хуже того, подменять саму игру своими мыслями о ней; таким образом мы ничего не поймем из того, что делает эту игру “Тетрисом”. Цель этого интерпретационного насилия пугающая: желание найти или сфабриковать историю любой ценой» [2].

Очевидно, что М. Эскелинен слишком категоричен, утверждая, что видеоигры могут изучаться исключительно в категориях, которые делают игры играми, а это правила, игровые материалы, события, составляющие гейплей, и пр. Многие игры используют повествовательные сюжеты (например, *The Elder Scrolls IV: Oblivion*, 2006; *Grim Fandango*, 1998 и др.), и игроки получают большое удовольствие, управляя развитием историй. Однако «драматургичность» этих историй, если такое слово можно применить к играм, не в «глубоких смыслах», заложенных автором и интерпретируемых геймером, а в ситуативных взаимодействиях, в актуализации настоящего мгновения и ощущении геймером своей способности действовать и чувствовать одновременно в процессе игры.

Как заключают Й. Дови и Х. Кеннеди, «смыслы, генерируемые игрой, отличаются от смыслов, складывающихся при чтении. Читать — значит мысленно интерпретировать текст. Играть — генерировать смыслы в процессе игры

<...> Это не говорит о том, что репрезентация и значения вовсе не важны. Игроки, несомненно, интерпретируют события, происходящие в игре, их действия с игрой осмыслены. Тем не менее, игрок получает меньшее удовольствие от интерпретации в игре по сравнению с романами или кино» [18, р. 101].

Из сказанного очевидно, что вопреки надеждам И.И. Югай и Н.А. Мошкова смысл игровой деятельности и удовольствие от нее заключаются вовсе не в том, чтобы «раскрыть драматургию истории посредством организации единства художественных средств и их преподнесения в необходимом ключе» [5, с. 18], а в различных режимах «материального», социального и ситуативного взаимодействия между геймером, видеоигровым алгоритмом и социальным окружением, формирующимся вокруг видеоигрового продукта.

Появление таких многопользовательских игр, как *WOW* (2004), *Ultima online* (1996), *Star Wars: Knights of the Old Republic* (2003) и пр., опровергает идею о том, что игра — это всегда замкнутая в себе, отграниченная от социальных процессов «свободная» деятельность (см. работы Й. Хейзинги, Р. Каюа).

Датский культуролог К. Джессен (*C. Jessen*) считает, что видеоигры обретают свои смыслы и значимость в непосредственном опыте их использования, в конкретных ситуациях. В этом отношении игры предстают, скорее, современной социокультурной практикой, нежели средством передачи сообщений и смыслов от автора зрителю. «Невозможно интерпретировать смысл игры вне конкретной практики игры, которая сама по себе есть путь к ее пониманию. Например, то, что может само по себе выглядеть чрезвычайным насилием на экране, на практике способно иметь совершенно иную функцию. Игроки могут, например, стрелять друг в друга в агрессивной игре “Doom 2” и при этом незастенчиво общаться как лучшие друзья, что обычно в случае жанра военных игр» [24].

Таким образом, не только невозможно понять игру вне опыта игры, но и сама игра — только часть настоящего опыта геймера. Смысл игр не заключен в самой игре, а выражается через нее. Процесс генерации смыслов осуществляется как в виртуальном игровом мире, так и в реальном мире социальных взаимодействий. Геймеры участвуют в он-лайн форумах, посвященных любимой игре, становятся членами игрового клана или организации, пишут собственные гайды по прохождению сложных уровней игры, обмениваются мнениями на форумах и ведут собственные блоги. Эта продуктивная деятельность подтверждает связь игр с массовой популярной культурой и дистанцирует видеоигры от классической парадигмы творчества, построенной на противопоставлении «автор — публика». Современные коммуникационные технологии способствуют развитию иной парадигмы, представляющей гейм-дизайнера в качестве инициатора открытого коммуникативного поля, в котором осуществляется креативное взаимодействие игроков.

Бессмысленно играть в многопользовательскую игру *World of Warcraft* (2004) вне социализации в игровом комьюнити. 90 уровней, предложенных в игре, можно достичь достаточно быстро. Но настоящее удовольствие, смысл игры можно обнаружить, только когда твоя игра превращается в нечто большее, нежели «игра для себя», когда она становится игрой «для других и для себя», геймер оказывается частью игрового клана, гильдии, социальной группы, находит друзей и врагов, когда он чувствует, что занят чем-то важным для других, чем-то, что больше него самого.

Смысл игры в *Counter-Strike* заключен вовсе не в графике, «драматургии» сюжета или возможности выплеснуть свою агрессию, но в социализации и объединении нескольких игроков в процессе выполнения общего дела. Смыслы создаются в ходе активного общения и взаимодействия между игроками внутри специфических игровых контекстов.

Поэтому смыслы видеоигр ситуативны и социально обусловлены. Они генерируются в результате взаимодействия игроков и не предзаданы игровыми программами, правилами, игровой формой, сюжетом, выразительными средствами или техническими устройствами самими по себе. Смыслы игр складываются в процессе активной творческой переработки и исследования игрового контента группами игроков, рецензентов, критиков, фанатов.

Даже такие «повествовательные» игры как *Max Payne*, *The Chronicles of Riddick* представляют собой социально-коммуникативные, а не сугубо художественные формы, так как формируют вокруг себя группы фанатов, продуктивно взаимодействующих друг с другом на сайтах, форумах и специальных сборах. Эта активность приводит к тому, что разработчики усовершенствуют указанные игры в соответствии с предложениями, сформулированными геймерами и фанатами.

В исследовании «Rules of Play» К. Сален и Э. Зиммерман (*K. Salen, E. Zimmerman*) описывают процесс создания видеоигр: дизайнер определяет контекст, в котором происходит взаимодействие игроков, в результате чего возникают смыслы. «Для гейм-дизайнера придумывание смыслов — второстепенная задача, — пишут авторы. — Гейм-дизайнер создает непосредственно структуру правил и лишь опосредованно влияет на опыт игры, когда правила игры учитываются игроками. Так как игра разворачивается в процессе, трансформируется в процессе, могут происходить неожиданные вещи, которые невозможно полностью предсказать. Поэтому дизайн — не создание фиксированных объектов. Это создание набора возможностей» [25, р. 28—29].

Современные видеоигры обладают комплексными социокультурными эмерджентными свойствами² с не-

² Понятие «эмерджентные свойства» (англ. *emergent properties*) было сформулировано Т. Парсонсом в рамках его анализа социальных систем и критики редукционизма. Оно основано на трех связанных между собой идеях. (1) Социальные системы обладают структурой, которая возникает (*emerges*) в процессе социального взаимодействия. (2) Эти эмерджентные, то есть возникающие свойства, не могут быть сведены

фиксируемыми, динамически изменяемыми контекстами и смыслами, складывающимися и разрушающимися в процессе игры. Сюжетные и повествовательные возможности современных видеоигр, несомненно, важны как для разработчиков, так и для геймеров. Однако, как и игровые визуальные образы, видеоизображения, звук, игровой нарратив выполняет функцию контекста для взаимодействия пользователей и, вопреки выводам некоторых отечественных исследователей, не может определять смысл и специфику видеоигр в целом. Неудивительно, что, рассматривая видеоигры в связи с их повествовательными возможностями, такие исследователи приходят к неизбежным противоречиям: показывая в своих работах, что видеоигры очевидно «уступают» литературе и кинематографу по своим нарративным качествам, эти авторы вынуждены все равно признавать видеоигры «жанром художественного творчества» и «явлением художественной культуры».

В появлении нового поколения практиков и исследователей видеоигр как уникальной и самостоятельной формы коммуникаций XXI века видится будущее электронных игр. Видеоигры созданы для того, чтобы быть интерактивными, эмерджентными социально-коммуникативными системами, способствующими процессам обучения, получению удовольствия, развитию способности к целеполаганию и условий для самореализации человека.

Список литературы

1. Wolf M. The Video Game Explosion: a History from Pong to Playstation and beyond / M. Wolf (ed.). — Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008.
2. Eskelinen M. The Gaming Situation // Game Studies 1.1, July, 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.gamestudies.org/0101/eskelinen/
3. Aarseth E. Computer Game Studies, Year One // Game Studies, 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gamestudies.org/0101/editorial.html>
4. Югай И.И. Компьютерная игра как жанр художественного творчества на рубеже XX—XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения, 2008 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gup.ru/uni/science/aspirant/aref/arefugay.doc>
5. Мошков Н.А. Художественно-выразительные средства компьютерных игр: типология и эволюция: дис. ... канд. искусствоведения, 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gup.ru/uni/science/aspirant/council/moshkov_avtoreferat.doc
6. Войскунский А.Е. Феномен зависимости от Интернета // Гуманитарные исследования в Интернете / под ред. А.Е. Войскунского. — М., 2000.
7. Иванов М.С. Психологические аспекты негативного влияния игровой компьютерной зависимости на личность человека // Психологический журнал. — 1999. — Т. 20.
8. Aarseth E. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine09/Aarseth\(1997\).pdf](http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine09/Aarseth(1997).pdf)
9. Frasca G. Simulation Versus Narrative: Introduction to Ludology // The Video Game T. Reader, M. Wolf, B. Perron (ed.). — New York: Routledge, 2003.
10. Picard M. Art and Aesthetics // The Video Game Theory Reader 2, B. Perron, M. Wolf (ed.). — New York; London, 2009.
11. Flanagan M. Critical Play: Radical Game Design. — Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2009.
12. Bogost I. Persuasive Games: the Expressive Power of Videogames. — Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007.
13. Wolf M. (ed). The Medium of the Video Game. — Austin: University of Texas Press, 2001.
14. Aarseth E. Genre Trouble // N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan (eds.). First person. — Cambridge, Mass.: MIT Press., 2004.
15. Molyneux P. The Future of Games // MIT Program in Comparative and Media Studies, Computer and Video Games Come of Age // Videogames and education. H. Brown. — New York, London: M.E. Sharpe, Inc., 2008.
16. Galloway A. Gaming: Essays on Algorithmic Culture. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
17. Физическая энциклопедия: в 5 т. — М.: Советская энциклопедия, 1988.
18. Dovey J., Kennedy H. W. Game Cultures. Computer Games as New Media. — New York: Open University Press, 2006.
19. Ryan M.-L. Beyond Myth and Metaphor: The Case of Narrative in Digital Media, Game Studies, 1(1) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.gamestudies.org/0101/
20. King G., Krzywinska T. Tomb Raiders and Space Invaders: Videogame Forms and Contexts. — London: I.B. Tauris, 2006.
21. Friedman T. Civilization and its Discontents: Simulation, Subjectivity, and Space // G. M. Smith (ed.). On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promise of a New Technology. — New York: University Press, 1999.
22. Bogost I. Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism. — Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
23. Murray J. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. — Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
24. Jessen C. Interpretive Communities: the Reception of Computer Games by Children and the Young, 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.carsten-jessen.dk/intercom.html>
25. Salen K., Zimmerman E. Rules of Play. Game Design Fundamentals. — Massachusetts: MIT Press, 2004.
26. Аберкромби Н., Хилл С., Тернер Б. Социологический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. / пер. с англ. И.Г. Ясавеева под ред. С.А. Ерофеева. — М.: ЗАО «Экономика», 2004.

к биологическим или психологическим характеристикам социальных деятелей — например, культуру невозможно объяснить, обращаясь к биологии. (3) Смысл социального действия нельзя понять в отрыве от общего контекста социальной системы, в рамках которой оно происходит. Таким образом, все социальные объекты обладают эмерджентными свойствами, которые не могут быть сведены к какому-либо одному фактору [26, с. 304].

[...явление]...

УДК 008
ББК 87.0

Т.А. АКИДИНОВА

ХАРАКТЕР НАЦИИ КАК НАСЛЕДИЕ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Рассматривается экранизация рассказа Василия Гроссмана «Дело было в Бердичеве» с точки зрения осмысления кинорежиссером А.Я. Аскольдовым характерных сюжетов гражданской войны, раскрывается значимость понимания традиций иудейской и христианской культур для их адекватной интерпретации. Автор обосновывает постановку проблемы формирования национального характера как культурного наследия. В статье показано также, что история европейской культуры была в существенной мере задана эволюцией христианства, и успешное развитие русского национального характера сегодня полагает необходимость сближения православия с католицизмом и протестантизмом, как это обосновал Вл. Соловьев в работе «О христианском единстве».

Ключевые слова: нация, наследие, национальный характер, культурная традиция, иудаизм, христианство, православие, католицизм, протестантизм.

Фильм режиссера Александра Аскольдова «Комиссар» был снят в 1967 году по рассказу Василия Гроссмана «Дело было в Бердичеве». Главные роли исполняли Нонна Мордюкова и Ролан Быков, музыку к фильму написал Альфред Шнитке, оператором был Валерий Гинзбург. Казалось, фильм был обречен на успех. Однако после просмотра советскими идеологами он был запрещен к показу и должен был быть смыт с пленки. Аскольдова уволили с киностудии с записью в трудовой книжке «профессионально непригоден».

Рискуя тоже потерять работу, кинорежиссер Сергей Герасимов спас фильм, спрятав его у себя в сейфе. Прошло более двух десятилетий, прежде чем картина вышла на экраны, и едва появившись, стала получать престижнейшие призы по всему миру. И в России, и за рубежом (во Франции, Германии, Португалии, Израиле, США) фильм награждали за лучшую режиссуру, за лучшее исполнение главных ролей и ролей второго плана (Василий Шукшин и Раиса Недашковская), за лучшую музыку, за лучшую операторскую работу. За роль комиссара Нонна Мордюкова была включена Лондонской энциклопедией в десятку лучших актрис XX века.

Чем же фильм при своем появлении так возмутил советскую власть и почему его так высоко оценила мировая кинематография?

Сюжет кинокартины чрезвычайно прост: женщина — комиссар красного полка, расквартированного в небольшом городке, забеременела и на время беременности и родов поселилась в доме одного из горожан. Когда красные вынуждены были отступить из города, она ушла вместе с полком, оставив у квартирных хозяев грудного сына.

Гнев партийных чиновников, несомненно, вызвал моральный облик комиссара, очень невыгодно контрастиру-

ющий с сердечной атмосферой приютившей ее еврейской семьи. Этот идеологически пристрастный взгляд не позволил им уловить главное — понимание соавторами фильма человеческой природы. Представляется, что фильм являет собой прецедент действительно глубокой постановки проблемы национального характера и его связи с традициями культуры. Присмотримся внимательно к поступкам героев и отношениям между ними.

Идет гражданская война между белыми, красными и многочисленными бандами. Глава многодетного еврейского семейства Ефим (Ролан Быков) с раннего утра до позднего вечера занят нехитрым ремеслом (скобянщика?), однако его заработка едва хватает на содержание бедного домика и скромное пропитание семье: «Что думает Господь? На завтрак — картошка, на обед — картошка, на ужин — картошка...». В непрерывных заботах — стирка, готовка, купание детей — протекает день жены Ефима Марии. Но трудности отступают на задний план, когда вертятся вокруг милые ребятишки, когда вечером Ефим возвращается домой и остается наедине с Марией. Сцена, когда Ефим нежно и неторопливо моет ноги жене, смотрит ей в глаза и говорит о любви, полна неизъяснимого очарования. Обоим жизнь в радость.

Их дети — плод искренней любви и главный предмет внимания и тревог, но и чужие дети вызывают в них сочувствие и стремление помочь. Когда комиссар Вавилова признается Марии, что пыталась прервать беременность («извести» ребенка), та приходит в ужас: как можно не радоваться рождению малыша?! Супруги добросовестно готовятся к знакомому им делу — родам: кровать ребенка, чистое белье матери, и, наверное, Ефим почти так же, как Марии, сопереживает Вавиловой в ее родовых муках.

Трепетная любовь между супругами и любовь к детям, участливое отношение к ближнему (в данном случае



к комиссару), совершенно очевидно, присущи не только этим людям. Они лишь олицетворяют склад характера, образ жизни, менталитет, веками передававшийся из поколения в поколение и восходящий к любви «заветной», к Торе. Не случайно фоном, на котором разворачивается сюжет, являются еврейские молитвы старой матери семейства. Поэтичная сцена объяснения в любви — Ефим говорит о своей любви Марии — вызывает в памяти слова из Песни Песней царя Соломона, а любовь к детям напоминает о благоговейном отношении к ребенку в традиции веры Моисеевой. Ведь одним из ключевых событий священной Книги было отлучение Иоакима от храма, пока не было у него детей от любимой жены Анны, поскольку в этом усматривалось отсутствие Божьего благоволения, и только рождение Марии вернуло Иоакима в храм.

Взаимная любовь в семье, роде, народе исторически становится непреходящей ценностью иудейской культуры, задает направленность ее развития и исторически формирует фундаментальную черту национального характера. Истоком ее была религия.

А что же комиссар? Не тем ли объясняется ее жестокость, что в классовой борьбе она забыла о Боге... Забыла? Да и всегда ли она бескомпромиссно жестока?

В мученьях родив сына, Вавилова заботливо его выхаживает, пеленает и кормит, поет колыбельную. И Мария, слушая через стенку ее пение, говорит Ефиму: «Ты посмотри, как она заботится о нем, как хорошая еврейская мать...». Символом единения в материнской любви русской и еврейской культурной традиции в фильме стало одновременное исполнение русской и еврейской колыбельной, гармонично дополняющих друг друга. Материнская забота о достойном будущем сына толкает Вавилову на поиски храма, где можно было бы окрестить ребенка, и только безуспешность поисков в разрушенном войной городке заставляет ее отказаться от исполнения

этого замысла. Значит, Бог не умер в душе комиссара: незабываемая православная традиция крестить детей на- помнила ей о Боге.

Как же могла она оставить малыша, отчего не оставила ее любовь к сыну? Ответ на этот вопрос, вероятно, надо искать на путях осмысления существа христианской любви и ее отличий от любви ветхозаветной. Любовь Христа к человеку и человечеству подвигает его принять смерть на кресте — быть Спасителем. Любовь Богородицы к Сыну требует от нее принять Его жертву: любовь христианская — любовь жертвенная. Ради утверждения ее истинности принимали мученическую смерть первые христиане, и их поступки, пожалуй, впервые в истории культуры демонстрировали правомерность предпочтения смерти перед жизнью, подавали пример нравственного достоинства в смерти. Из поколения в поколение формировалась в христианах ценностная ориентация на самопожертвование во имя ближнего и дальнего, входила в плоть и кровь христианских народов. С разделением христианства на конфессии трансформировалась, варьировалась и христианская любовь. Это чувство распространялось за пределы чисто духовных ценностей, всё более принимая тварный мир, телесность человека, бытие природы. Однако ортодоксальное христианство — православие — более других конфессий сохранило ориентацию на противопоставление мира горнего миру дольнему, самоотверженность и готовность отдать жизнь за утверждение высших ценностей. Смерть во имя грядущего воскресения осталась в православии кульминацией среди всех других религиозных событий, и главный праздник — Пасха. Русский народ был традиционно православным до петровских реформ, но и после Петра I религиозные догматы сохранили свою власть над людьми, под их влиянием формировались соответствующие черты национального характера. Как не без сожаления сказал о России Пушкин: «У нас любить умеют только мертвых...».

Комиссар Вавилова — плоть от плоти своего народа: смысл жизни для нее — борьба за светлое будущее всего человечества, за счастье всех людей. «За это, — говорит она Ефиму, — и умереть не жалко», за это она идет сражаться на фронт, за это она жертвует своей любовью к сыну, за это — в том числе, для защиты семьи Ефима — она готова идти на смерть. «Умереть! — восклицает Ефим. — А жить когда?!» «Хороший ты человек Ефим, но частник», — подытоживает разговор комиссар. И оставляя «частнику» сына, она знает, что к нему в этой семье будет не меньше внимания, чем к родным детям.

Сюжет фильма задан столкновением культурных традиций, носителями которых являются главные герои, различием национальных характеров, каждый из которых обладает своими достоинствами. Оба героя по-своему вызывают сочувствие и имеют свою «правду». Пользуясь определениями Л. Толстого в отношении Пьера Безухова и Андрея Болконского (оставим пока в стороне толстовскую интерпретацию этих героев), можно сказать, что жизнеутверждающий образ Ефима несет в себе «правду жизни», образ самоотверженного комиссара — «правду



смерти». И фильм не предлагает однозначного ответа на вопрос, какая правда вернее. Не подвергая сомнению истину и поэзию «правды жизни», мы не можем отрицать и «правду смерти», которая ценой бесчисленных жертв и самоотречения вела русский народ к победе во многих войнах. Становится понятным ключевое значение образа Богородицы с младенцем в первых кадрах фильма — полк на марше под грустную русскую песню проходит мимо скульптуры Девы Марии, которая одновременно символизирует Родину-мать, благословляющую своих сыновей на смертный бой.

По существу, фильм кроме прочего подразумевает вопрос: как, признавая христианскую «правду смерти», не отрешить православных русских от стремления к «правде жизни». Не случайно такой вопрос возник и у Л. Толстого: его духовные поиски направлялись стремлением приблизить православную веру к жизни человека, и на этом пути к обновлению православия он пришел к конфликту с церковными властями. К этой теме мы еще вернемся.

Советские идеологи не приняли фильм А. Аскольдова отчасти и потому, что в те годы в стране усилился антисемитизм (а образ еврейской семьи был волнующе привлекателен), но в первую очередь потому, что национальный характер героев был показан в обусловленности религиозно-культурной традицией, в том числе, и характер комиссара. А она по своей идейной принадлежности вообще должна была бы занимать позицию непримиримого атеизма. Парадокс, однако, заключается в том, что и сама требуемая большевистской партией непримиримость, даже жестокость, проявляемая комиссаром, оказывалась заданной религиозно-культурным наследованием православия.

Фильм Александра Аскольдова «Комиссар» выбран в данной статье как прецедент глубокого художественного осмысления национального характера, а потому может служить примером подхода к его анализу. Попытаемся понять в этом ключе и другие общепризнанные черты русского человека.

Как уже говорилось, поразительная в русском народе готовность к самопожертвованию имеет своим историческим истоком веру в спасение души и посмертную жизнь в Раю как награду за смерть ради ближнего. Пасха, Успение Богородицы — важнейшие события в православии. Но одновременно такая готовность к самоотречению связана и с тем, что важнейшей составляющей православного образа жизни была и остается соборность, полагающая, соответственно, безусловный приоритет единых для христианской общины установлений и суждений для каждого прихожанина. По существу, действительным субъектом православной культуры является собор, и личность постольку участвует в культуросоздании, поскольку отождествляет себя с общиной. Личность не воспринимается в ее самодостаточности, а только как часть целого, и смысл ее существования лишь в беззаветном служении общему делу. Однако самоотверженность и бескорыстная радость за других стали такими же закономерными следствиями в формировании русского характера, как и готовность отказаться от личного мнения в пользу общего, отсутствие уважения к личности в ее самоценности. Не случайно в советской России легко привился коллективизм как основополагающий принцип организации социалистической культуры, требующий беспрекословного подчинения личности коллективу.

Нетерпимость ко всему, что оценивается как неправильное, несправедливое, в национальном характере сочетается с мягкостью и сердечностью по отношению к ближнему, не ведающему греха (и, конечно, к ребенку!). В этом смысле можно констатировать своеобразную контрастность русской души, определяемую не знающим полутонов, абсолютным противопоставлением добра и зла, которое отражает сохранение неизменной веры в противостояние мира горнего и дольного, божественного и человеческого.

Истовость религиозного чувства, явленного еще в средневековой иконописи, несла в себе свет духовного

отрешения от земных радостей. Глубокая серьезность такого умонастроения, поддерживаемая церковью ссылками на пример Христа, который «никогда не смеялся», должна была пронизывать все сферы христианского бытия. Но, как блестяще показал М. Бахтин, исторически христианская культура вообще могла сохранить свое существование, только произведя формы компенсации аскетизма — карнавалы, празднества, гротеск церковного канона, образовавшие народную смеховую культуру [1]. В России, как и в средневековой Европе, реальная жизнь христианина то протекала в храме, где была проникнута суровой мыслью о неизбежной смерти и наказании за грехи, то выплескивалась на базарную площадь, где напряженность религиозного сознания разряжалась хохотом, не знающим границ благопристойности. За стенами храма стихией собственно мирской жизни оказывалось разгульное веселье, легко переходящее в пьянство, драку, дебош. Объяснение такого контраста поведения русского человека отлилось в народном сознании поговоркой: «не согрешишь — не покаешься», а значит, не спасешься. Таким образом, и в этом случае речь идет о приоритете религиозных ценностей.

Соответственно это полагало неколебимую веру в Божий промысел о каждом человеке: волос с головы не упадет без воли Божьей; принимать все выпадающие в удел человеку беды и неурядицы следует с покорностью, не ропща. Смирение, достигаемое молитвой, становится для русского человека безусловной нравственной целью и чертой характера.

Сосредоточенная устремленность православного сознания в трансцендентный мир обесценивала значимость материальных благ, более того, забота о телесном состоянии верующего, в том числе о здоровье, или чистоте вызывала подозрение в истовости веры. Неухоженность тела, пренебрежение к быту стали неизбежными спутниками образа жизни русских людей допетровского времени, но и реформы Петра Великого не изменили в корне отношения православных к телесной жизни человека.

Молитвенное созерцание, отшельничество остаются на протяжении многих веков в России значимее и предпочтительнее деятельности в миру. Более того, под сомнение ставится сама ценность труда: народным героем остается человек, не испытывающий склонности к работе, — Иван-дурак.

Многочисленные поговорки на тему «работа — не волк, в лес не убежит»; народные сказки, в которых положительный герой — лентяй, передвигающийся по улице, лежа на печке («По щучьему велению»); авторские сочинения в народном духе, в которых умным и работающим старшим братьям предпочитается младший, поскольку «вовсе был дурак» (П. Ершов «Сказка о Коньке-Горбунке») — свидетельство того, насколько глубоко проникло в национальное сознание небрежение к обустройству в земной жизни и соответственно к труду для его достижения. Решение всё же возникающих проблем с жизнеобеспечением литературных героев непременно осуществлялось силой волшебства. Труд — физический или

умственный — не заслужил уважения в русской культуре. Отсюда и пресловутая русская лень, объясняемая с материалистических позиций лишь тяжестью и чуждостью крепостнического труда, которая была свойственна не только крестьянству. Как отличительная черта русского дворянина она была блестяще описана Гончаровым в романе «Обломов».

Разумеется, наши недостатки являются продолжением наших достоинств, и наоборот. Предпочтение в русском народе созерцательности и праздности перед деятельностью немало способствовало развитию воображения и смекалки. Именно эти качества позволяют сказочному Ивану-дураку в конце концов стать успешнее своих рассудительных братьев, а реальному человеку — находить нетривиальные решения. «Праздность — мать всех наук», и способность к творчеству также стала чертой национального характера, хотя она не могла быть широко затребована в культуре России.

Размышляя о характере русского человека, его достоинствах или недостатках, нельзя не увидеть на них следы тысячелетнего пребывания христианской ортодоксии в культуре России. Современная культура и цивилизация тем не менее делают этому характеру решительный вызов, ожидая в ответ искренней заинтересованности и ответственности в выполняемой работе, в профессии; отстаивания личной точки зрения, даже если она расходится с мнением коллектива, корпорации, государства; гибкости и мобильности в разрешении конфликта противостоящих сторон; признания ценности личностного существования в единстве духа и тела. Нельзя не отдать должного петровским инициативам научить русского человека жить по примеру Западной Европы: уметь на время отвлечься от молитвенной серьезности, приличествующей лишь на пороге смерти, воспитывать в себе способность радоваться жизни, сохраняя собственное достоинство и благорасположение к ближнему. Исконная русская культура проросла светскими формами, сообщая недостающую целостность человеческому бытию. Православная традиция готовила человека достойно умереть, светские формы культуры, учреждаемые Петром, пробуждали потребность достойно жить.

Корректировка социокультурной ориентации в России, начатая Петром и остро востребованная сегодня, в Западной Европе явилась, однако, плодом трудной, порой трагической, двухтысячелетней истории христианской культуры, в которой первое тысячелетие в основном также приходится на ортодоксию, и черты характера становящейся европейской культуры по существу не отличались от русской православной.

Средневековая культура «безмолвствующего большинства», по определению П.С. Гуревича, в XI веке разделилась на православную и католическую. В первой из них законсервировались общие черты раннего христианства, а во второй, казалось, совсем немного изменился символ веры: Дух Святой исходит не только от Бога-Отца, но и «от Сына» («филиокве») [2]. Вместе с тем это означало признание Божественности Христа в единстве

его духовно-телесной природы и сделало главным праздником приход Христа в тварный мир — Рождество. Как общепризнано сегодня в культурологии, такая поправка к христианскому символу веры послужила началом реабилитации телесности в католической культуре — Христа, что отразилось в установлении в XIII столетии Праздника Тела Господня, а значит, и человека как Его подобия. Христианин, тело которого подобно телу самого Христа, не может проявлять к нему небрежения, но должен позаботиться о поддержании в нем сил и жить для добросовестного служения Господу. В католической Европе вполне богоугодным поэтому становится занятие ремеслом не только для нужд церкви, но и для жизни человека. Начинается возрождение забытых со времен античности

«искусств» хлебопечения и виноделия, ткачества, строительства, земледелия — словом, обустройство земной жизни людей, которое потребовало от них трудолюбия. Вместе с этим и человеческая мысль выходит из подозрения у веры, и «истина откровения» дополняется «истиной разума». Именно в католической традиции один за другим возникают университеты, и начинается развитие наук, среди которых особое место отводится медицине.

Отражением этих тенденций в схоластике, как известно, стал нарастающий интерес к логике, а затем и к физике Аристотеля, поскольку именно в его философии исходным является понятие «индивидуум», а главное — человеческая индивидуальность рассматривается в единстве идеального и материального. Фома Аквинский, представивший впервые христианское мировоззрение в категориях Аристотеля, по существу, предопределил необходимость обращения к Античности и ее нового осмысления. Ренессанс античной культуры, имевшей, по определению А.Ф. Лосева, пластический характер, оказался, таким образом, закономерным следствием исторической трансформации христианства в католицизме [3]. Эта эпоха с полной очевидностью демонстрировала результаты определенной «переоценки ценностей» христианства — переориентацию с чисто духовных ценностей (трансценденции в молитвенном созерцании), абсолютно доминантных в ортодоксии, на целостность духовной и телесной жизни, признание мышления человека подобием Божественного разума. Ренессанс стал знаковой вехой разделения Европы на восточную (православную) и западную (католическую), в каждой из которых определились отличающиеся системы ценностей и, соответственно, различные условия для формирования национальных характеров.



Реабилитация телесной жизни человека и его разума продолжилась критикой всевластия католической церкви и ограничения индивидуальной свободы, а в конечном счете привела к Реформации христианства, устами Лютера провозгласившей «спасение личной верой», утверждавшей права на личностное проявление представителей всех сословий в различных видах деятельности. Тем самым получила религиозное освящение значимость личностного начала во всех формах культуры. Более того, приняв мирскую аскезу наряду с монашеской, Реформация, по существу, сделала человека лично ответственным перед Богом не только за спасение души, за свою жизнь, но и за свой труд, который безусловно должен был нести благо ближнему. Нравственно-религиозное освящение труда нашло отражение в обосновании Ф. Бэконом научно-технического прогресса, а в педагогике Д. Локка преломилось в кодекс честного ведения дел джентльменом — в этику бизнеса. Протестантизм, по определению М. Вебера, стал этической основой формирования частной собственности и рыночных отношений, полагая честность их участников [4].

Реформация в целом усилила также демократические настроения, поставив на повестку дня необходимость обоснования прав каждого гражданина на частный интерес в предпринимательстве, на участие в избрании государственного управления, на собственную точку зрения в науке, морали, искусстве. Продолжая эту тенденцию, Новое время делает приоритетной ценностью человеческую личность, начинается период интенсивного развития науки, техники, искусства, создается новый тип культуры — инновационной, резко разошедшейся с православной традиционной культурой. Плодом этой

эволюции христианства стал и новый тип человека в Западной Европе — трудолюбивый, ответственный, независимый в суждениях, уважающий человеческое достоинство в себе и других.

Деятельность Петра I, без сомнения, отвечала задаче ввести Россию в общий круг европейских культур и изменить характер русского человека. Причем, если XVIII век в России еще был отмечен подражательностью, то в XIX веке в области науки и искусства страна стала вровень с Западной Европой, а в начале XX века начала ее во многом опережать.

Сама возможность органического синтеза русской и западно-европейской культур свидетельствовала о том, что единый духовный источник — вера в учение Христа — делает различия между христианскими конфессиями второстепенными. Напротив, использование православным сознанием новаций в культурах католичества и протестантизма чрезвычайно плодотворно. Можно сказать, что в этом случае начало христианской культуры смогло обогатить себя возможностями своего будущего имманентного развития.

Нельзя не отметить, однако, что плоды такого синтеза возрастали лишь в довольно узком кругу европейски образованных людей. Петровские реформы после смерти царя не получили необходимой поддержки, а в 1917 году наметившаяся тенденция на единение с Европой была уничтожена революционной стихией. В России в массовом сознании сохраняло силу православие, в котором светская культура и научно-технический прогресс не имеют внутреннего обоснования и воспринимаются как чуждые русскому духу. Более того, начавшая приживаться на русской почве западноевропейская культура не получила в православном сознании нравственных критериев (аналогичных протестантизму), и бизнес приобрел аморальный характер, а творческие поиски были подчеркнуты индивидуалистичны, что усилило их неприятие широкими народными слоями. Октябрьская революция, по существу, произвела поворот к исконному православному сознанию, предполагавшему единство соборности (общинности) с самодержавием (диктатурой вождя) под маской коммунистической идеологии — религии без Бога. К концу XX века социализм в России завершил свое существование, но религиозно-культурная традиция на протяжении многих и многих поколений формировала душевный склад человека, образ жизни, менталитет и в конечном результате определяет характер народа и тогда, когда религия утратила приоритет в обществе. Характер советского человека, как и нашего

современника, воспроизводит в основных чертах характер православного русского со всеми его достоинствами и недостатками.

Сегодня в России укрепляется православная вера, и одновременно со всей остротой встает вопрос о формировании гражданского общества и правах человека, о культуре, в которой и материальный пласт имеет нравственное обоснование в религии для широких масс, о воспитании трудолюбия и ответственности. Однако, как показала история, это невозможно просто перенять из опыта западноевропейской культуры, поскольку истоки ее становления, как уже было сказано, — в эволюции христианства. Фундаментальные проблемы в современной культуре России, вероятно, нельзя решить при помощи поверхностной модернизации. Решение следует искать там, где его провидели священники и философы второй половины XIX и XX веков (Вл. Соловьев, Н. Лосский, С. Булгаков, А. Мень) — в обновлении православия на путях сближения с католицизмом и протестантизмом. Как заключает Вл. Соловьев, христианство на протяжении истории последовательно открывало одну истину за другой: «истину веры», «истину разума», «истину жизни», и только в этом всецелом соединении осуществляется истина Христа, направляя всю многообразную деятельность человека, воплощаясь во все формы духовной и материальной культуры [5, с. 46]. Православие остается сосредоточенным на «истине веры». Однако «восточное начало — страдательная преданность вечному и божественному, — писал Вл. Соловьев, — и западное начало — самодеятельность человека (через власть и через свободу) найдут свое единство и свою правду в самодеятельном и свободном служении всех человеческих сил божественной истине» [5, с. 74]. Только признание значимости всех трех христианских истин, несомых совместно православием, католицизмом и протестантизмом, вероятно, может благотворно повлиять на характер русского человека и сделать его плодотворным субъектом современной культуры.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
2. Гуревич П.С. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М., 1990.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1982.
4. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / Избранные произведения. — М., 1990.
5. Великий спор и христианская политика / О христианском единстве. — М., 1994.

УДК 76.03/.09.
ББК 85.1; 85.15; Ч 11

Н.А. КАЛУГИНА

АВТОПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА БРЮЛЛОВА

Статья посвящена рассмотрению акварельного автопортрета архитектора-рисовальщика Александра Брюллова. Автор впервые вводит в научный оборот архивные сведения, на основе которых формулирует гипотезы о времени и месте создания произведения.

Ключевые слова: архитектор, Александр Брюллов, графика, акварельный портрет, стажировка, Италия, атрибуция, эпоха романтизма.

В России XIX столетие по праву считается временем расцвета камерного графического портрета. Ведущим мастером акварельного и карандашного портрета этого периода был русский архитектор-рисовальщик Александр Павлович Брюллов (1789—1877), плодотворно работавший в этом жанре на протяжении всего творческого пути и считавшийся одним из наиболее талантливых портретистов пушкинской эпохи. Обратившись к жанру портрета во время обучения в Академии художеств, он усовершенствовал свои достижения во время стажировки за границей (1822—1829), где разработал особый тип акварельного парадного портрета-картины, который впоследствии получил большую популярность в кругу современных ему художников. Среди первых успешных работ мастера в этой области изобразительного искусства можно отметить «Автопортрет»¹ в овале, созданный

¹ «Автопортрет». Бумага, акварель. 1830. ГРМ. Инв. № Р-13097.

IV

НАСЛЕДИЕ

во время пенсионерской поездки по Италии в двадцатые годы XIX века.

Автопортрет всегда представлял собой некий «самоказ» художника, связанный с важными событиями его жизни [1, с. 191], и зачастую свидетельствовал об уровне творческого потенциала мастера, подъеме или спаде его душевных сил. Однако в данной работе автор не стремился к самоанализу. Расширяя рамки представления о жанре, Брюллов создал автопортрет как зримый образ-символ творца эпохи романтизма, в рамках которой в полной мере раскрылось его творческое дарование. Этот портрет, прежде всего, — гармоничное единение личности со средой творческого вдохновения, в которой проходил один из самых плодотворных периодов его деятельности, насыщенный событиями и профессиональными достижениями.

По сравнению с портретами XVIII века в эпоху романтизма мир вещей, окружающий изображенного, значительно умножился. Теперь все присутствующие в поле зрения наблюдателя детали способствовали раскрытию образа, делая портрет более емким по содержанию и интересным с точки зрения композиционного построения пространства. В данном случае фон «Автопортрета» стал своеобразным рассказом о месте пребывания Александра Брюллова и о его профессиональных занятиях.

Перед зрителем предстает молодой человек в изысканном светлом походном костюме с карандашом в руках. Если допустить, что изображенный на портрете пейзаж — не вымышленный, можно предположить, что художник представил себя сидящим на развалинах терм императора Траяна, на вершине Опписева холма, где до грандиозного пожара 104 года возвышался знаменитый дом Нерона. За его спиной виден Колизей и простирается долина римских форумов — предмет научного исследования любого приезжающего в Италию архитектора. Помещая эти виды в рамки портрета, автор символически указывает на освоенность данной территории в его исследовательском труде, по результатам которого было создано множество архитектурных и художественных рисунков. Поэтому изображенная на акварели картонная папка, заполненная бумажными листами, не просто напоминает о профессии представленного на портрете лица, а служит доказательством плодотворно проведенного периода пенсионерской практики.

Вытянутая форма портрета была выбрана художником не случайно. Аккуратно очерчивая фигуру модели, овал лаконично обрамляет акварель, значительно повышая ее художественные качества. Этот прием делает композицию произведения законченной, а портрет — более торжественным. Общая гармония изображения на портрете достигается за счет умелого сочетания цветовой моделировки форм и визуального взаимодействия композиционных акцентов. Горизонт визуально делит портрет на две равные части. По центру их пересекает и уравнивает треугольник, в который вписана фигура А.П. Брюллова. При этом мастер на-

меренно выбирает низкую точку зрения на объект, благодаря чему статная освещенная солнцем фигура изображенного эффектно выделяется на фоне серо-жемчужной красочной гаммы неба с редкими голубыми просветами. Именно цвет облаков является в портрете доминирующим. Его дополняют благородный белый тон архитектурных деталей и изысканный лимонный оттенок шляпы и жилета модели, который перекликается со светом вдоль линии заката.

Грозовые тучи, широкие затуманенные дали и уватая диким плющом античная каменная стела, возле которой сидит Брюллов, приносят в акварель ноты романтического настроения. Пытаясь передать образ такого рода, автор не ограничивается только внешними признаками и находит романтические черты в собственном облике. Гордая осанка уверенного в себе человека, одухотворенное выражение лица, обрамленного белым поднятым воротником, делают художественный образ Брюллова несколько отстраненным от реальности. Однако поэтичная внешность изображенного не препятствует его чувственному диалогу со зрителем, который, созерцая портрет, погружается в мир творческих идей и романтических иллюзий. Уложенные завитками волосы и пристальный пронизательный взгляд выдают его эмоциональную и страстную натуру. Возможно, именно позитивная аура произведения и оказалась причиной большой популярности акварели у знатоков и любителей искусства, среди которых самыми преданными почитателями стали поклонники стиля романтизма.

Автопортрет русского архитектора А.П. Брюллова неоднократно воспроизводился в научно-популярных и периодических изданиях, как в России, так и за рубежом. При этом, даже будучи частым экспонатом крупных выставочных проектов, он никогда не становился предметом специального изучения и до сих пор не имеет окончательной датировки.

В различных источниках, опубликованных в конце прошлого столетия, хронологические рамки написания произведения варьировались в интервале от 1825 по 1830 год, когда Брюллов уже состоял в должности придворного архитектора императора Николая I. Все доводы авторов предшествующих публикаций относительно атрибуции портрета в большинстве случаев были основаны на авторской надписи, помещенной на вертикально стоящем камне, около которого сидит портретируемый художник. Учитывая, что классическое предназначение стелы — увековечивать памятные события, логично было бы обратить внимание на начертанные на ней римские цифры «MDCCLXXXIII / MDCCLXXXIV / MDCCLXXXV / MDCCLXXXVI», в которых зашифрованы годы пребывания Брюллова в Италии, 1823—1826. Эта надпись представляется вполне обоснованной и подтверждается письменными источниками. В личных документах архитектора Брюллова сообщается, что он пересек границу с Европой в 1822 году [2]. Прожив на территории Италии в течение трех лет, мастер

переселился в Париж, откуда совершил ознакомительную поездку в Англию и Голландию².

Не вызывает сомнений, что все выделенные на камне надписи сделаны рукой А.П. Брюллова. Однако последняя из них, которая указывает на число «1830 19 октябрь», представляется весьма странной, так как не укладывается в хронологические рамки пребывания Брюллова в стране «вечной весны», характерный пейзаж которой представлен на дальнем плане акварели. Именно эта цифра долгое время считалась датой создания графического листа. На протяжении многих лет она вводит исследователей в заблуждение и не позволяет поставить точку в изучении произведения. Ведь если учесть, что в 1830 году Брюллов уже жил в России, почему на портрете изображен вид Италии?

Официально признанная версия повествует о том, что художник, приступив к написанию акварели, неоднократно к ней возвращался и закончил работу, проезжая Италию по дороге на родину, в 1830 году. Однако ряд современных исследователей, которые делали попытки проанализировать произведение, писали о том, что Брюллов создал портрет, находясь в России, ориентируясь на сделанные ранее наброски. Именно такой версии придерживались организаторы экспозиции «Александр Павлович Брюллов. Русский камерный портрет», которая была устроена в 2005 году в залах Государственного музея А.С. Пушкина в Москве [4, с. 107]. На страницах выставочного каталога, в комментарии к воспроизведению акварели, авторы указывают на то, что портрет был создан или окончен в Петербурге, соответственно, принадлежит к числу работ, появившихся по вымыслу художника. Без сомнения, логично было бы предположить, что этот блистательный художественный рисунок явился неким ярким итогом творческих достижений Александра Брюллова на поприще рисовальщика, став квинтэссенцией важного для него периода ученичества. Однако обнаруженные в ходе последних научных изысканий свидетельства заставляют усомниться в правильности подобных рассуждений.

Прежде всего, дату «1830 год» ставит под сомнение письмо А.П. Брюллова к родителям, отправленное из Сорренто 29 июня 1824 года и опубликованное И.А. Кубасовым в 1900 году. В нем мастер упоминает о некоем портрете, который по описаниям может быть соотнесен с «Автопортретом» в овале. «Сегодня я начал мой портрет в костюме, в котором я был в Сицилии, который вам доставит г-н Львов, намеревающийся возвратиться к августу месяцу в Петербург» [5, с. 55]. Если предположить, что речь идет о рассматриваемой акварели, то можно сделать вывод о том, что портрет был начат или написан во время пребывания А.П. Брюллова в Сорренто, куда он приехал, «чтобы провести несколько дней у полковника и адъютанта его величества Николая Павловича» [5, с. 55] В.А. Перовского.

Косвенным доказательством, указывающем на время создания портрета, может служить и гравюра И. Хилницкого³, которая судя по датировке была сделана при жизни Александра Брюллова (хранится в Государственном музее А.С. Пушкина в Москве). По нижнему краю листа можно видеть надпись: «Александр Павлович Брюлловъ. Съ акварельного портрета писаного самимъ художником въ Сицилиі въ 1826 г.». Данная ксилография с акварели была опубликована И.А. Кубасовым на первой странице издания «Архив Брюлловых», вышедшего в 1900 году. Согласно приведенным в книге комментариям, гравюра была предоставлена издателю сыном А.П. Брюллова Владимиром Александровичем с пометкой «с портрета, писаного в Сицилии в 1825 году».

Этот сопровождающий публикацию листа комментарий владельца противоречит хронике путешествия мастера по острову. На Сицилии Брюллов побывал дважды. Первый раз в мае — июне и второй раз в сентябре — октябре 1824 года в сопровождении друга Василия Перовского. Согласно архивным документам, 27 октября 1824 года художник вернулся из Сицилии в Неаполь [6]. Тем не менее, версия о том, что портрет был создан в интервале между 1824—1825 годами представляется вполне логичной.

Прежде всего, следует обратить внимание на одежду изображенного. Именно этот костюм, упомянутый Брюловым в письмах к родителям, можно видеть на ряде других произведений, созданных мастером во время пребывания в Сорренто. В данном случае следует сказать о двух акварелях, иллюстрирующих его жизнь на вилле В.А. Перовского: «Улица в Сорренто»⁴ и рисунок, ошибочно названный исследователями «В.А. Перовский в Сорренто»⁵ [7, с. 78].

Первая акварель показывает арендуемый Перовским дом, на крыше которого представлены два молодых человека. Если сравнить лица изображенных с портретами Василия Перовского и Александра Брюллова, можно понять, что художник изобразил себя и своего нового друга. При этом Брюллов одет в белый костюм и желтый жилет, схожий с тем, в котором он предстает на «Автопортрете» в овале. Что касается второй акварели, на которой представлена только одна комната в соррентском доме военного, то атрибуция нарисованного на листе персонажа, упомянутого в названии рисунка как Перовский, вызывает сомнение. На листе изображен не он, а сам Брюллов. Черты лица, анатомические особенности фигуры полностью соответствуют Александру Павловичу. Мастер изобразил себя в процессе работы, сидящим за столом и рисующим акварелью на планшете. И на данном рисунке костюм изображенного полностью совпадает с одеждой А.П. Брю-

² В августе — сентябре 1829 года Брюллов совершил путешествие по Швейцарии и Голландии [3].

³ «Брюллов А.П.». И. Хилницкий. Гравюра на дереве. Конец XIX века. ГМ. Инв. № КП. 5520/1559. Э. 7053.

⁴ ГРМ. Инв. № Р-172.

⁵ Под этим названием акварель экспонировалась на выставке «Тень Пушкина меня усыновила» в 1999 году в Москве. Бумага, акварель. 1824. Собрание Пушкинского Дома. — Музей. ИРЛИ РАН. Инв. № 4252.

лова на «Автопортрете» в овале, что, в свою очередь, позволяет сделать предположение о единовременности создания рассматриваемых графических работ.

Хотелось бы обратить внимание на одну важную вновь открывшуюся деталь, которая, как представляется, служит веским аргументом, позволяющим датировать портрет 1824 или 1825 годом. В отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге хранится документ с перечнем произведений, экспонировавшихся на выставке Общества поощрения художников, устроенной с 27 января 1826 года в доме Марса на Невском проспекте. Эта квартира под № 56 в I квартале Адмиралтейской части, согласно «Журналу изящных искусств», была нанята в октябре 1825 года для проведения временных экспозиций произведений искусства, в том числе работ пенсионеров Академии художеств [8, с. 87]. В этом документе указывается, что на упомянутой выставке было представлено три «отличнейших» акварели Александра Брюллова, и обозреватель их называет: «Римский Пантеон», «Вид в Сицилии (древний Агригент)» и акварельный «Автопортрет» художника⁶.

Действительно, рисунок «Рим. Вид Пантеона»⁷ был представлен Обществу поощрения художников в качестве отчетного. Известен и лист «Развалины храма Юноны Лацинии в Агридженто»⁸. О каком же автопортрете идет речь? Брюллов довольно часто изображал себя среди персонажей графических картин, однако листов, которые можно отнести к типу портрета, среди найденных на сегодняшний день произведений немного. А подобный отчетный рисунок должен был сохраниться.

Помимо уже упомянутых графических работ, на которых можно видеть фигуру художника, существует лист под названием «Автопортрет на террасе»⁹ с авторской надписью «Мой террасъ въ Сорентъ», также созданный во время проживания на юге Италии. Однако данный рисунок нельзя назвать «отличнейшим». Это сепия, которую в большей степени можно отнести к типу набросков. На портрете Брюллов изображен рядом с домом В.А. Перовского. Молодой человек одет в легкую повседневную одежду. Он сидит, обхватив рукой колено, на краю каменной террасы, которую можно видеть на рисунке «Сорренто. Вид из окна мастерской»¹⁰. У его ног лежит собака, которую художник часто изображал рядом с собой на рисунках.

Таким образом, можно предположить, что на выставке был представлен именно «Автопортрет» в овале. Эта эталонная работа — одна из лучших в графическом

наследии мастера. Она стоит в одном ряду с идентичным по композиционному построению «Портретом В.А. Перовского»¹¹, также созданным в Сорренто в 1824 году. По всей вероятности, они были начаты одновременно, но высланы в Россию в разное время. Поэтому «Портрет В.А. Перовского» [5, с. 190] принял участие в академической выставке в 1824 году, в то время как «Автопортрет» упомянут только в 1826 году. Согласно приведенным рассуждениям, вероятная датировка «Автопортрета» колеблется в пределах 1824—1825 годов.

Дата «19 октября 1830 года» как возможное время создания акварели не имеет аргументированных доказательств. Прежде всего, это связано с тем, что вопрос об окончании срока пребывания Александра Брюллова за границей долгое время оставался открытым. Необъяснимо, но среди множества архивных источников из числа личных документов художника время его возвращения на родину из пенсионерской стажировки на территории Европы не упоминается. Первой зафиксированной в них датой, относящейся к этому периоду, стало число 22 октября 1830 года [10], когда Брюллов был определен на должность архитектора Императорского двора. Поэтому временем приезда мастера в Россию официально считают осень 1830 года. Однако есть основания полагать, что А.П. Брюллов вернулся в Петербург на год раньше, в октябре 1829 года.

Это существенное уточнение в биографии архитектора было сделано на основании изучения архивных материалов, которые ранее не привлекались к исследованию творчества А.П. Брюллова. В частности, в РГИА сохранился документ, повествующий о профессиональной деятельности Александра Павловича в Петербурге после семилетнего пребывания за границей. В нем президент Академии художеств А.Н. Оленин обращается к императору с просьбой поддержать молодого мастера и приобщить «возвратившегося недавно из чужих краев бывшего пенсионера Общества поощрения художников Александра Брюллова» [11] к работе по оформлению городских театров. «Г. Брюллов как архитектор с отличным вкусом, знающий совершенно перспективу и притом одаренный живым и богатым воображением, мог бы <...> управлять заготовлением декораций для Императорских Театров в качестве декоратора-композитора. Я убежден, что г. Брюллов один, может быть, из русских художников, способный к подобному делу, и, конечно, оправдает это своими произведениями» [12]. В конце листа поставлено число — 12 ноября 1829 года. Обнаружение этого документа существенным образом влияет на хронологию всей творческой деятельности мастера, заполняя пробелы его биографии и внося коррективы в атрибуцию созданных им произведений, в частности «Автопортрета» в овале.

⁶ ОР РНБ Ф. 708. Ед. хр. 765. Л. 214. Наличие работ А.П. Брюллова на данной выставке подтверждает письмо А.С. Щедрина к брату Сильву Ф. Щедрину [9, с. 37].

⁷ «Рим. Вид Пантеона». Бумага, акварель. 1824. ГРМ. Инв. № Р-5847. Рисунок упоминается в издании [8, с. 86].

⁸ «Развалины храма Юноны Лацинии в Агридженто». Бумага, акварель. 1824. ГРМ. Инв. № Р-5219. 5 сентября 1825 года в награду за этот рисунок А.П. Брюллов получил от императора бриллиантовый перстень.

⁹ «Автопортрет на террасе». Бумага, сепия. 1824. ГРМ. Инв. № Р-5215.

¹⁰ «Сорренто. Вид из окна мастерской». Бумага, акварель. 1824. ГРМ. Инв. № Р-2289.

¹¹ «Портрет В.А. Перовского». Бумага, акварель. 1824. ГРМ. Инв. № Р-192.

Еще одним фактором, противоречащим общепринятой дате приезда Брюллова в Россию, служит время его работы в Парголово, имении графини В.П. Шуваловой под Петербургом, когда весной 1830 года он разработал проект мемориального комплекса в память ее мужа графа А.А. Полье, умершего от чахотки 10 марта 1830 года. От этого периода его деятельности сохранился целый ряд подписных и датированных рисунков¹². Важным свидетельством нахождения Брюллова в России в 1830 году стали и адресованные ему письма, отправленные другом Ф.А. Бруни из Италии в Петербург в сентябре, 20 числа 1830 года [13].

Что касается сведений о повторном возвращении художника в Италию, которую он покинул, переехав в Париж для работы по изданию фолианта с замерами Помпейских терм [14], то этот факт подтвердить удалось. В ходе научных изысканий были обнаружены письма, свидетельствующие о том, что А.П. Брюллов действительно возвращался в Италию летом 1828 года, когда он стал спутником друга живописца Ф.А. Бруни в его заграничном путешествии (выдержки из письма опубликованы в издании) [15].

Таким образом, с большой долей вероятности следует исключить 1830 год как возможную дату написания «Автопортрета». Скорее всего она была нанесена художником несколькими годами позже создания рисунка. Возможно, он сделал это в связи с тем, что портрет был преподнесен в дар или автор решил включить его в список работ, которые представлял в совет Академии для получения первого звания, обеспечившего ему дальнейшее успешное продвижение по службе. Сомнительной представляется версия, согласно которой А.П. Брюллов написал портрет по воображению, уже работая архитектором.

После ряда приведенных аргументов можно заключить, что портрет не является поздней работой мастера. Вероятнее всего, он был создан в самый пик его творческой активности — в период пребывания в Италии, когда Брюллов получил возможность значительно приумножить способности в художественном творчестве, зарекомендовав себя блистательным рисовальщиком-акварелистом.

Список литературы

1. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. — М., 1981.
2. Путевые записки А.П. Брюллова. 1820-е годы // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 29. Л. 1.

3. Путевые записки А.П. Брюллова // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 127. Л. 7.
4. Дмитриева Т.Г., Карнаухова Л.А. Александр Павлович Брюллов. Русский камерный портрет. Каталог выставки. Государственный музей А.С. Пушкина. — М., 2008.
5. Архив Брюлловых, принадлежащий В.А. Брюллову. Сообщ. Кубасов И.А. — СПб., 1900.
6. Путевые записки А.П. Брюллова. 1820-е годы // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 127. Л. 16.
7. «Тень Пушкина меня усыновила...»: Рукописи, книги, изобразительные материалы, памятные вещи из музея А.Ф. Онегина: Каталог выставки / отв. ред. С.М. Некрасов. — СПб., 1997.
8. Григорович В.И. Новые отличные произведения художеств // Журнал изящных искусств. — 1825. — № 3.
9. Евсеев М.Ю. Переписка Сильвестра и Аполлона Щедриных. Италия — Россия. 1825—1830. — СПб., 2001.
10. Личные документы А.П. Брюллова // ОР ГРМ. Ф. 123. Ед. хр. 121. Л. 1.
11. Записка А.Н. Оленина к Министру Императорского двора о назначении «возвратившегося недавно из чужих краев бывшего пенсионера» А.П. Брюллова писать декорации. 12 ноября 1829 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Оленин. Ед. хр. 43. Л. 1.
12. Записка А.Н. Оленина к Министру Императорского двора о назначении «возвратившегося недавно из чужих краев бывшего пенсионера» А.П. Брюллова писать декорации. 12 ноября 1829 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Оленин. Ед. хр. 43. Л. 2.
13. Письмо Ф.А. Бруни к А.П. Брюллову. 20 сентября 1830 года // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 46. Л. 13.
14. Brulloff A. Therms de Pompei. Eleve de L'academie imperiale des beaux — arts de Saint-Petersbourg. — Paris, 1829.
15. Письмо Ф.А. Бруни к А.П. Брюллову. 27 сентября 1828 года // ОР ГРМ. Ф. 31. Ед. хр. 46. Л. 10 (об.), 11.
16. Верещагина А.Г. Федор Антонович Бруни. — Л., 1985.

Список сокращений

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
 ИРЛИ РАН — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург.
 ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург.
 ОР ГРМ — Отдел рукописей Государственного Русского музея, Санкт-Петербург.
 РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.

¹² Альбом А 14/ II. 1820-е. Бумага, графитный карандаш. ГРМ. Инв. № Р-11815 — 11821.

УДК 781.6
ББК 85.31

Н.И. ВЕРБА

РУСАЛОЧЬЯ ТЕМАТИКА В КАНТАТНОМ И КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЖАНРАХ ТВОРЧЕСТВА Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: АСПЕКТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И АРХЕТИПИЧНОСТИ

Рассматриваются способы реализации архетипичного образа морской деви и мифологемы воды в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Внимание уделяется драматургии, оркестровым и интонационным решениям, общим композиционным принципам, а также интертекстуальным связям между произведениями, в которых претворена русалочья тематика.

Ключевые слова: архетип, морская дева, русалка, интертекстуальные связи, музыкальное произведение, Н.А. Римский-Корсаков.

Кто ты, краса, что в кругах прихотливых
мчишься, воды не касаясь?

А. Мицкевич. «Свитезянка»¹

Значение морской тематики в наследии Н.А. Римского-Корсакова трудно переоценить. Как бывшему морскому офицеру, эта сфера была близка композитору и нашла отражение во многих его произведениях. Русалочьи сюжеты и их «переплавка» в творческой лаборатории мастера выступают как частный срез большой морской темы. В основном, русалочьи (и близкие им) мифы претворяются в операх. Это «Майская ночь», «Садко» и, опосредованно, «Снегурочка», поскольку основным стержнем, определяющим драматургию произведения, выступает история взаимодействия существа из «иног мира» с миром реальных людей, как в большинстве сочинений на русалочью тему. Однако не только оперный жанр в наследии Римского-Корсакова раскрывает обозначенную проблему: ей посвящены романс «Свитезянка» на слова Адама Мицкевича в переводе Льва Мея ор. 7 № 3², одноименная кантата также на слова Мицкевича в переводе Мея ор. 44 и романс «Нимфа» на слова Аполлона Майкова ор. 56 № 1.

Русалочьи сюжеты выступают сферой приложения творческих сил не только Римского-Корсакова. На протяжении всего XIX века к мифам о морских девах неоднократно обращались многие поэты, музыканты, живописцы [1], что ярко характеризует мировоззрение самой эпохи [2]. Баллада «Свитезянка» Мицкевича (1812)³, ее перевод Мея (1851) и стихотворение Майкова «Я знаю, отчего у этих берегов...» (1841) представляют собою лишь от-

дельные примеры богатого пласта художественной «дани» этой тематике. В названных поэтических произведениях сохраняется романтическая версия сюжета [3] — та, в которой выражены мотивы социального неравенства между героиней и предавшим ее возлюбленным, обманутой любви (нарушения возлюбленным обета верности героине), превращения из-за этих трагических событий девушки в русалку (свитезянку), мести русалки за поруганное чувство [2].

Заслуживает отдельного внимания время создания Римским-Корсаковым уже упомянутых произведений. Так, романс «Свитезянка» появился в год окончания симфонической картины «Садко» (1867), кантата с названием «Свитезянка» рождается практически вместе с оперой «Садко» (1897), а романс «Нимфа» был написан в 1898 году, словно вдогонку к этой паре. По-видимому, такая хронология отнюдь не случайна и может быть объяснена постоянно тлеющим и время от времени вспыхивающим интересом композитора к определенной тематике. Совершенно естественным в такой ситуации выглядит появление одних и тех же образов в произведениях разных жанров. Это, в свою очередь, определяет сходство средств выразительности, к которым прибегал композитор, живописуя морских дев: музыка романса «Нимфа», обеих «Свитезянок» имеет немало общих черт со звуковым воплощением образа пленившей Садко Морской Царевны.

Интертекстуальные связи между романсом, кантатой «Свитезянка» и оперой «Садко» рельефно выявляются при обращении к интонационному словарю Волховы и героини романа. Речь идет о круговых мотивах, имеющих основополагающее значение в характеристике и Морской Царевны, и Свитезянки как своего рода интонационная визитная карточка их партий. Впервые композитор обратился к круговым мотивам и хроматике внутри них в романсе (Пример 1), а затем — в кантате (Пример 2). Очевидно, такое их строение обусловлено архетипичными семами образа морской деви: вкрадчивые, словно заманивающие обороты, вложенные в уста Свитезянки, зримо иллюстрируют обольщение волшебницей ловчего.

¹ Перевод Л. Мея.

² Согласно примечанию М.А. Штейнберга и А.Н. Римского-Корсакова к публикации этого романа в Полном собрании сочинений, композитор взял из всего стихотворения только прямую речь Свитезянки с пропуском шести строк.

³ В творчестве Мицкевича русалочья тема обретает богатое воплощение — свитезянкам посвящена не только одноименная баллада, но и баллады «Свитезь» (1820), «Рыбка» (1820) и др.

Пример 1 [4, с. 71, 76—77]



Пример 2 [5, с. 51—52 и 55—56]



Думается, этот интонационный прием позволяет психологически точно передать в музыке то главное, что свойственно русалке, — обольстить, увлечь, пообещать блаженство («сладко задремлем <...> дивные грезы узнаем ...») и, в итоге, — погубить [6]. Быть может, успешная апробация подобных мотивов в созданном ранее образе Свитезянки из одноименного романа послужила затем интонационной идеей для музыкальной характеристики Волховы? В ее партии (многочисленные вокализы, «Колыбельная») также можно встретить кольцеобразные построения с секундовыми ходами. Вкупе с драматургическим приемом постоянного повтора «лейтфразы» в разных вербальных вариантах («Полонили сердце мне», «Долетела песня твоя» [7, с. 88, 103—104, 106, 112]) эти секундовые ходы словно создают несколько смысловых «круговых» планов как на интонационном, так и на формообразующем и драматургическом уровнях, объединенных одной целью — проиллюстрировать процесс *околдовывания* Волховой своего избранника. Сказанное позволяет предположить, что творческие находки показались самому композитору настолько убедительными и аутентичными, что он обратился к ним вновь.

Вместе с тем родственность характеристик свитезянок и Морской Царевны объясняется, по-видимому, не

только особенностями стиля композитора, но еще и архетипичностью образа морской девы, «подсказывающей» совершенно определенные средства его воплощения в музыке, начиная еще с «Ундины» Э.Т.А. Гофмана. Теми же средствами пользовался и А.С. Даргомыжский в «Русалке»; более того, чувственные, словно манящие секунды и замкнутые обороты характерны и для знаменитого мотива морских дев из симфонического нокturna «Сирены» К. Дебюсси (Пример 3).

Большое значение в исследуемой проблеме имеет еще одна интертекстуальная параллель, также ставшая следствием образного архетипа. Речь идет о романсе М.А. Балакирева на стихи М. Лермонтова «Песня Золотой рыбки». В его основе лежит схожий образ — волшебный, обещающий блаженство, богатство и покой. Интонационность вокальной партии романса строится на тех же круговых — манящих, увлекающих — мотивах (Пример 4). Родственность текстов М. Лермонтова и Л. Мея дает еще один повод убедиться в очевидном воздействии на творческий процесс и поэтов, и композитора *силы архетипичного*.

Ворожба свитезянки, выраженная в музыке кантаты и романса Римского-Корсакова круговыми мотивами, приводит к полной завороченности героя. Думается,

Пример 3 [8, с. 82—83]



Пример 4 [9, с. 2—3]



что наиболее ярко это состояние проявляется в дуэтных эпизодах кантаты, в которых ловчий буквально с кинематографической отчетливостью «вязнет» в колдовских сетях морской деви. Он даже перенимает ее интонации, будто не в силах придерживаться своего «я» и прежних обетов (Пример 5); он настолько очарован, что забыл и самого себя, и «прежнюю любовь»!

Схожим с этим фрагментом кантаты и в драматургии-

ческом, и образно-интонационном планах оказывается дуэт Волховы и Садко «Светят росой медвяною...» из второй картины оперы [7, с. 98]. Оба дуэта объединены одной сюжетной ситуацией. Ловчий, увлеченный колдовской красотой видения деви на «Свитези бурливой», совсем забывает об обетах верности, данных прежней подруге. То же происходит и с Садко, чья память под воздействием сладкоголосой Царевны Волховы не в силах сохранить

Пример 5 [5, с. 45—57]



Пример 6 [7, с. 360]

Морская Царевна

По - ло - ни - ли се - рдце мне нес - ни чу - ды :

Садко

По - ло - ни - ла сер - дце мне чу - ды - я — кра -

е — тво - и, же - лан - — — ный мой!

са — тво - я, же - лан - — — на — я!

Пример 7 [11, с. 472—473]

Про - е - лет ли мел - нок, — пла - веи об-ла-ро-жен-ный,

с-е - зас - лу - шались, по-рес-та-ет грес - ти, — та - молкнет ли о - на, — но

даль - то ли пу - ти — с-му все чу - дот-си на - те - бя нелю-бо-го

образ жены Любавы, оставленной в Новгороде. Неудивительно поэтому и музыкальные переклички между обоими дуэтами⁴. Важной интертекстуальной параллелью, в некотором роде объединяющей и кантату, и оперу, выступает эпизод из оперы «Садко», в котором Садко отдается во власть чар Царевны Волховы подобно тому, как герой кантаты оказывается полоненным прекрасными песнями морской девы (Пример 6)⁵.

Круговые мотивы, ставшие ключевыми для музыкальной характеристики морских дев, проникают и в вокальную партию романа «Нимфа». Элегический строй произведения и, главное, повествование не от лица собственно героини, но «от автора» — определяют отсутствие «прямой речи» морской девы, а значит, опосредованность, некоторую смягченность воплощения в музыке ее основных

черт. Кроме того, в романе «Нимфа» запечатлен образ печальной, томной девы, очаровывающей пловцов и путешественников своим пением, но не представляющей реальной угрозы для них. И все же, при более внимательном проникновении в интонационную суть романа, можно и в нем услышать замкнутые построения с хроматической сердцевиной (Пример 7). Они, вкупе с интонационным строем, характерным для музыкального портрета морских дев в других произведениях Римского-Корсакова, живо вызывают в воображении слушателя облик волшебного, страдающего (а оттого, порою, несущего страдание другим) и в то же время влекущего к себе существа.

Помимо общей интонационности, с помощью которой в музыке разных авторов воплощен архетип морской девы, коллективное бессознательное в творческом процессе композиторов проявляется также на уровне оркестровки. Как правило, основными инструментами, экспонирующими в музыке завораживающе красивый облик морской девы, становятся арфа и деревянные ду-

⁴ Общность названных фрагментов произведений отмечал также А. Кандинский. См.: [10, с. 277].

⁵ Пример 6 сравнить с примером 5.

ховые инструменты. Именно эти тембры традиционно сопровождают появление Ундины в одноименной опере Э.Т.А. Гофмана, Наташи в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Волховы в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова [12].

Именно в волшебной «дымке» глиссандирующих и арпеджированных пассажей арфы и флейты [5, с. 49—51, 54, 58], создающих сказочно-звонкий образ «зыби хрустальной», лукавая свитезянка упрасивает ловчего забыть о старой «казнобе» и предаться иным радостям вместе с нею [5, с. 49—52].

Помимо рассмотренных выше интертекстуальных параллелей в образах Свитезянок, Нимфы и Волховы в каждом из анализируемых сочинений Римского-Корсакова можно найти общие черты в претворении *мифологемы воды* как неперменной составляющей в системе архетипических сюжетов о морских девах⁶. Как и в симфонической картине «Садко», а затем в опере с тем же названием, композитор прибегает к ярким иллюстративным средствам, помогающим создать зримую музыкальную «марину».

Но не только. Римскому-Корсакову удалось запечатлеть в музыке онтологические, закрепившиеся в коллективном бессознательном и претворившиеся в целом ряде произведений, полярно противоположные силы водной стихии, способной одновременно дарить блаженство и жизнь, но и нести смерть.

В качестве иллюстративных средств в романсе «Свитезянка» композитор использует арпеджио, охватывающее практически всю клавиатуру. Этот фактурный прием, образующий здесь, по сути, основу фортепианной партии, зримо передает переливы воды, ее блестящие струи [4, с. 68—77]. Романс «Нимфа» также служит одним из показательных примеров устойчивости обращения композиторов к схожим фактурным приемам [11, с. 467—473]⁷. То мерное тихое покачивание с искристыми «всплесками», то волны более уплотненной фактуры живописуют здесь колышущуюся — такую разную! — водную гладь, над которой тоскует и плачет героиня⁸.

Подобное решение фактуры для музыкального во-

площения водной стихии охотно использовал не только Римский Корсаков. Достаточно вспомнить фортепианные опусы Равеля, пьесы для фортепиано, симфонический триптих «Море» и отдельные сцены оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Да и у самого Римского-Корсакова — это и «Шахеразада», и некоторые эпизоды из оперы «Сказка о царе Салтане», а также ряд других романсов⁹.

Однако водная стихия у Римского-Корсакова в соответствии с устоявшейся традицией трактовки воды в двух ипостасях может быть не только безмятежно прекрасной, но и смертельно опасной. Для этого композитор использует уже иные выразительные средства, истоки которых в музыкальной символике опасности.

В романсе «Свитезянка» грозное обличье воды передается при помощи тремоло в низком регистре [4, с. 69—70]. Аналогичные средства в претворении этой стороны мифологемы воды можно найти и в «Садко»: симфоническая картина и инструментальная ткань оперы изобилуют примерами тремоло, арпеджио, расслоения симфонической фактуры на глубину — низ, «дно» и волнуемую поверхность. Младший современник и в какой-то степени единомышленник Римского-Корсакова в сфере живописных «морских» средств — Клод Дебюсси — прибегал к аналогичным изобразительным и сущностным приемам, запечатлевающим в музыке амбивалентное «естество» воды. Многие фрагменты симфонического триптиха «Море», нокturna «Сирены», страницы оперы «Пеллеас и Мелизанда», целого ряда фортепианных произведений («Отражения в воде», «Остров радости») свидетельствуют о показательных в данном контексте интертекстуальных связях между творчеством двух композиторов. Показательных не только с точки зрения естественного в контексте любого искусства процесса наследования традиции (стоит вспомнить в этой связи о музыкальных вкусах Дебюсси, высоко ценившего достижения кучкистов в целом и Римского-Корсакова в частности), но и в смысле закрепления в художественной практике аутентичных запечатлеваемому образу способов его воплощения. Сам выбор автором таких средств во многом определяется как самим образом, так и накопленным в коллективном бессознательном арсеналом средств его претворения в музыкальном искусстве.

В кантате «Свитезянка», жанровые и инструментальные возможности которой позволяют более полно, чем в одноименном романсе, запечатлеть многосложную сущность водной стихии, композитор прибегает к разнообразным драматургическим приемам, живописующим бурю на озере, несущую смерть. Примером эффектной звукописи, раскрывающей смертоносную ипостась воды, служит красочная картина внезапно начавшейся бури (ц. 270 партитуры). Здесь стремительные хроматические пассажи деревянных духовых, быстрый темп, мощная динамика

⁶ Имеются основания для объединения всего многообразия в одно понятие «сюжеты о морских девах», поскольку в большинстве своем они демонстрируют общую схему: неперменное родство со стихией воды, выход в мир людей, связь с человеком, предательство со стороны человека и возвращение в родную стихию, месть или, напротив, прощение человека. Общепринятое понимание системы позволяет рассматривать структуру легенд, поверий, сказаний о морских девах не как набор первообразов, но как организованное целое, элементы которого состоят между собой во взаимодействии. Система архетипичных образов, представленная русалочьим фольклором, как любая другая открытая система, имеет свойство модифицироваться в зависимости от того исторического контекста, в котором она в очередной раз воссоздается [13; 3; 6].

⁷ Весьма показательным выглядит, по-видимому, посвящение романса «Нимфа» Надежде Ивановне Забеле-Врубель. Особое свойство тембра Забелы-Врубель, которое не раз было отмечено современниками и критиками, ее умение точно отражать некое «иномирие» героини (как в романсах, так и в оперных партиях) послужило причиной личного пиетета композитора и, как следствие — устойчивой занятости Забелы-Врубель в постановках его опер. Очевидно, эта же причина и определила посвящение ей «Нимфы» [14, с. 31, 51].

⁸ В варианте романса для симфонического оркестра эти арпеджио поручены струнной группе [15, с. 211].

⁹ Имеются в виду такие романсы, как «Дробится, и плещет, и брызжет волна...» (ор. 46 № 1), «Волнуется море; волна за волной...» (ор. 46 № 3), «Не верь мне, друг» (ор. 46 № 4), «Вздыхают волны» (ор. 46 № 5).

точно согласуются с текстом хора: «Вдруг вихорь взвыл над Свитезью бурливой...» [5, с. 33]. Важно, что картина разбушевавшегося озера обнаруживает не только иное, губительное свойство водной стихии, но и иную сущность самой героини, «кровно» связанной с этой стихией как своей прародительницей. Согласно основным семам, из которых составлен архетипический образ морской деви, она может не только пленять, но и губить, мстить! Именно этот музыкальный материал, повторяясь, сопровождает сцену гибели не сдержавшего обета героя (с т. 555): русалка увлекает его на дно Свитези.

Нельзя не признать, что упомянутые сцены решаются композитором в совершенном согласии с закрепившейся в музыкальном искусстве традицией воплощения разбушевавшейся водной стихии. Достаточно вспомнить картину бури, открывающей оперу Э. Гофмана «Ундина» [16], картину бури на море в опере «Летучий Голландец» Р. Вагнера, увертюру «Буря» П.И. Чайковского и различные претворения этого шекспировского шедевра в музыкальном искусстве¹⁰, а также многие другие примеры. Ни в коей мере не ставя под сомнение уникальность стилистики каждого автора, важно подчеркнуть, что все они, воплощая в музыке смертоносность мифологемы воды, использовали сходные выразительные средства. Таким образом, актуализируется проблема архетипичности самого образа, обусловившего некую традиционность «методологии» своего раскрытия и определяющего интертекстуальные переклички между произведениями, смысловой сердцевинной которых выступает водная стихия.

В драматургическом смысле смертельная ипостась воды претворена в музыке кантаты Римского-Корсакова при помощи, во-первых, постоянного возврата музыкального материала и, во-вторых, наличия своеобразной мотивной «лейтформулы», пронизывающей всю ткань кантаты. Повторение на уровне формы отдельных эпизодов (как, например, рассмотренная выше картина бури), а также некоторая статичность хоровой партии, «эхом» воспроизводимая в репликах солистов, создают эффект замкнутого движения, какого-то поистине колдовского вращения. Жертвой его, в соответствии с характерными чертами облика русалки/свитезянки и породившей ее опасной стихии, становится ловчий. Данный крупный план музыкального действия подкрепляется уже упомянутым интонационным базисом инструментальной партии кантаты, перманентные возвращения которого в различных инструментальных решениях [5, с. 5—7, 11, 28, 100] еще более усиливают эффект неотвратимости гибели героя.

Большое значение не только в музыкальном портрете героини, но и в драматургии нагнетания опасности, исходящей от воды, играют все те же круговые мотивы с

секундовыми ходами, наглядно отображающие заманивающие героя воронки и водовороты — как реально существующие на глади озера, так и те, которыми «оплетает» его коварная свитезянка. Поскольку вода — материнская для героини стихия, теснейшим образом сопряженная с ее обликом, то и важнейшие интоналы в партии Свитезянки становятся знаковыми для звукового воплощения мифологемы воды в кантате¹¹.

Итак, претворение русалочьей тематики в кантате и романсах Н.А. Римского-Корсакова имеет совершенно определенные особенности. Для музыкальной характеристики и самих героинь — свитезянки и нимфы, и мифологемы воды как стихии их обитания композитор использует устоявшиеся и прошедшие некую проверку на аутентичность в музыкальной практике средства выразительности. Образы в коллективном бессознательном (точнее, в его музыкальной части) некий «методологический комплекс», они не только определяют архетипичность самих образов, но и обуславливают те интертекстуальные параллели, которые возникают в произведениях, основанных на родственных сюжетах.

Вместе с тем, сказанное вовсе не означает *идентичность* воспроизведения архетипа в разных произведениях даже одного автора. Как известно, условием жизнеспособности такого образа в культуре является его постоянная трансформация: «Архетип, разумеется, всегда и везде находится в действии <...> Архетип... есть динамический образ» [18, с. 109—110; 19]. От одного запечатления до другой художественной реализации архетипический образ может аккумулировать новые семы, и этот процесс определяется как имманентными образу причинами его развития, так и своеобразными стилистическими и мировоззренческими чертами конкретного автора и эпохи в целом, во взаимодействии с которыми происходит некая огранка, наполнение новыми «соками» знакомого образа. Именно благодаря этому диалектическому условию принципиальной изменчивости при сохранении основной структуры, образ морской деви/русалки в культуре модифицируется, генерируя появление сюжета о превращении в русалку девушки из-за трагической, обманутой любви [6].

Исключительно притягательный для разных видов искусства образ русалки живет, преобразуется, блистает новыми гранями в искусстве XIX столетия. Однако же одна из основных сем морской деви остается неизменной, «уловляя» воображение композиторов, поэтов, живописцев. Это — *тайна*, принципиальная непостижимость существа *иного мира*. По-видимому, вовсе неслучаен риторический вопрос (Примеры 8 и 9), задаваемый творцами на протяжении всего романтического века, несколько вариантов которого было бы уместно здесь привести:

¹⁰ О музыкальных воплощениях «Бури» Шекспира в музыкальном искусстве, в частности в произведениях Г. Пёрселла, А. Алябьева, Г. Берлиоза, П. Чайковского, А. Аренского, Я. Сибелиуса см. подробнее в работе Я. Кабалевской [17].

¹¹ Сходная ситуация наличествует и в опере «Садко»: здесь круговые интонации и секундовые мотивы в партии Волховы наследуются из «матричной» характеристики Океан-моря синего, иллюстрируя родственную, «кровную» связь героини и породившей ее стихии.

Пример 8 [7, с. 99, 101, 105, 106, 107]



Пример 9 [5, с. 54—55]



Но вопрос так и остается без ответа... Эту окутанную тайной «безмолвность» как нельзя более исчерпывающе характеризует реплика хора в кантате «Свитезянка» Римского-Корсакова — Мицкевича: «Молодец ловчим в соседнем был боре, / Девуца — ... кто ее знает!».

Список литературы

1. Верба Н.И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 5. — СПб.: Астерион, 2010.
2. Верба Н.И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. — 2012. — № 2.
3. Верба Н.И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. — 2012. — № 3.
4. Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Романс для сопрано // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 45. — М.: Музгиз, 1946.
5. Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 24. — М.: Музыка, 1966.
6. Верба Н.И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 5. — СПб.: Астерион, 2010.
7. Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. — М.: Музгиз, 1962.
8. Дебюсси К. Сирены // Дебюсси К. Ноктюрны: Партитура. — М.: Музыка, 1985.
9. Балакирев М.А. Песня Золотой рыбки: Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. — М.: Музыка, 1965.
10. Кандинский А.И. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки: в 2 т., 3 кн. Т. 2, кн. 2. — М.: Музыка, 1979.
11. Римский-Корсаков Н.А. Нимфа: Романс для сопрано // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 45. — М.: Музгиз, 1946.
12. Верба Н.И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник КемГУКИ // Журнал теоретических и прикладных исследований. — 2012. — № 22 (2).
13. Верба Н.И. К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 7. — СПб.: Астерион, 2012.
14. Барсова Л.Г. Царевна русской оперной сцены // Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель / сост., автор вступ. статьи, коммент. и указат. Л.Г. Барсова. — М.: Композитор, 2008.
15. Римский-Корсаков Н.А. Нимфа: Романс для сопрано и симфонического оркестра: Партитура // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 23. — М.: Музыка, 1966.
16. Верба Н.И. Мифологема воды в сказке Фуке «Ундина» и одноименной опере Гофмана: к вопросу об архетипичности // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 8. — СПб.: Астерион, 2013.
17. Кабалева Я.А. «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2012.
18. Юнг Г. О психологии бессознательного // Г. Юнг. Собрание сочинений. Психология бессознательного. — М.: Наука, 1994.
19. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19—24 апреля 2010 г. — Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010.

УДК 008(091)
ББК 71.1

Т.Ю. ЗИМА

ТОМСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН СИБИРИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Рассматривается Томское отделение Императорского Русского музыкального общества как явление, феноменальное на культурном поле всего сибирского региона, и вскрываются причины его успешности среди подобных в исторический период последней четверти XIX — начала XX века.

Ключевые слова: Томское отделение Императорского Русского музыкального общества, социокультурный феномен, сибирский регион, первый университетский город Сибири, конец XIX — начало XX века.

Последнее двадцатилетие постсоветская культурология пытается восполнить возникший в XX веке пробел в истории отечественной музыкальной культуры, связанный с «царским детищем», коим было Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО). Это уникальное явление российского социума возникло на пороге великих реформ XIX столетия (в 1859 году) и к началу XX века «проросло» десятками своих отделений по стране. В пореформенный период ИРМО занимало прочное и в некотором смысле особое место в ряду всевозможных просветительских обществ России. Долгое время Томское отделение ИРМО оставалось единственной хорошо отлаженной просветительно-образовательной системой на территории огромной империи — от Варшавы до Владивостока и от Кронштадта до Астрахани.

С разным временным отставанием от столичных ИРМО создавались провинциальные отделения. Как правило, они удачно встраивались в систему ценностных координат местной культуры, становясь очагами музыкального просвещения и профессионального образования, решая сложнейшую задачу воспитания у населения вкуса к классической музыке и подготовки музыканта-профессионала. В 1870-е годы «это веяние» дошло до Сибири, и прежде всего до такой ее глубинки как Нерчинск. Здесь в 1874—1875 годах открылось первое в Зауралье отделение Императорского¹ Русского музыкального общества.

Вслед за этим западносибирские меломаны в Омске, Тобольске и Томске получили из Главной Дирекции ИРМО ответы о положительном решении вопроса об учреждении в их городах отделений. Произошло это соответственно в 1876, 1878 и 1879 годах [1]. Лишь в начале XX века стало возможным открыть подобное отделение в Иркутске (1901) и только в 1909 году во Владивостоке (в год полувекового(!) юбилея головного — Петербургского).

В целом, без малого за шесть десятилетий существования Русского музыкального общества только шесть его отделений функционировало на огромной территории от Урала до Тихого океана. А всего к 1917 году их по стране насчитывалось более 50, но в это число из сибирских уже не входили Нерчинское (прекратило свою деятельность в 1880-х годах) и Иркутское (закрылось в канун Первой мировой войны). Надо заметить, что практика закрытия по разным причинам отделений ИРМО рассматривалась как объективная необходимость и сказывалась отрицательно лишь на местной музыкальной жизни, но никак не на всей разветвленной структуре ИРМО. Ее основы оказались столь неколебимы (в частности, образовательный сегмент), что они сохранились (правда, в ряде случаев несколько модифицированными) даже в процессе революционных преобразований российского жизнеустройства после 1917 года.

Деятельность отделений ИРМО, конечно, влияла на положительное изменение культурной среды той или иной местности. Тут, как говорится, нет вопросов. Но что способствовало их учреждению, развитию и ликвидации? Насколько зрелым был «социальный заказ» на появление такой формы бытования музыки в культурном пространстве конкретного сибирского ареала? Почему омское музыкальное общество выгодно отличалось от таких же, имевшихся в данном регионе? Вот тут — вопросы. Среди ответов на них наиважнейшими можно определить «человеческий фактор» и «социальную специфику» той или иной агломерации. Финансовая составляющая — лишь на третьем месте. Именно такая «триада»: *носитель* идеи — социальная *среда* с ее духовными потребностями — *средства* воплощения идеи в реальность = залог успешности всякого начинания; в данном случае — создания отделения ИРМО и его «живучести». Любое отклонение в содержании хоть одной составляющей этой формулы — губительно для всего дела. Данная сентенция легко доказуема конкретными примерами.

¹ Этот статус был получен вместе с новым Уставом в 1873 году (!), а не в 1869, как ошибочно указано в советской «Музыкальной энциклопедии» (Т. 4, с. 795). Ошибка эта продолжает и по сей день то и дело присутствовать в исследованиях, посвященных данной тематике.

Первый — Нерчинск, в XIX веке считавшийся культурной столицей Забайкалья, в особенности во времена господства там купеческих династий Кандинских, Бутиных и других. Имя золотопромышленника М.Д. Бутина (1835—1907) и роскошь его дворца в «мавританском» стиле упоминаются в воспоминаниях всех, кому довелось в нем побывать (вплоть до цесаревича Николая, будущего императора) и ощутить беспредельное гостеприимство хозяина. Так, например, польский политссылный, врач и зоолог Б. Дыбовский (1833—1930) писал: «Я приехал и остановился перед настоящим дворцом. Во всей Восточной Сибири не было такого прекрасного жилого здания, а также так дорого меблированных салонов, столовой, концертного зала, где стоял большой орган, игравший на многочисленных валах все то, что было прекрасного в музыке, исполняемой оркестром на концертных сценах»².

В особом восторге пребывала в выделенных двух комнатах с балконом на чудесный сад певица Императорских театров Дарья Михайловна Леонова (1835—1896), совершавшая в 1874—1875 годах кругосветное гастрольное турне через Сибирь и Дальний Восток в Китай, Японию, США. В Нерчинске она дала в мае 1875 года четыре концерта с оркестром(!) [3]. Выступления этой «королевы Азучен» перед нерчинской публикой стало грандиозным событием в ряду балов, маскарадов, литературно-музыкальных гостиных, регулярно устраиваемых в стенах диковинного Палаццо (как называл его сам хозяин).

Михаил Дмитриевич Бутин поднялся из приказчиков до купца-миллионщика первой гильдии. Он был блестяще образован, музыку любил настолько, что добился открытия Нерчинского отделения ИРМО с музыкальной школой, «34 ученика оркестрового класса которой за 1876 г. устроили 8 концертов под управлением М.Л. Маурица». Этот удивительный дом, превращенный в модный салон, и «прекрасный оркестр» отмечал в начале 1880-х годов государственный деятель М.Н. Галкин-Враский (1834—1916). Он, бывший саратовский губернатор, а затем член Государственного Совета (1896), оставался до конца дней своих постоянным уполномоченным в Главной Дирекции ИРМО от Саратовского отделения, созданию которого в свое время немало способствовал. Хорошо зная изнутри деятельность организации, находящейся под Августейшим покровительством, и впечатленный в месте каторги и ссылки светской жизнью, Михаил Николаевич не умолчал в путевом дневнике и о существовании в далеком Забайкалье отделения ИРМО [4].

К сожалению, деятельность нерчинского музыкального общества закончилась ровно тогда, когда у братьев Бутиных наступила черная полоса жизни и они были разорены. Это — красноречивый пример того, что в обозначенной выше триаде дал сбой один из компонентов. Конкретная ситуация высветила то обстоятельство, что на такую форму профессиональной музыкальной культуры европейского

типа в Нерчинске реально не было «соцзаказа», а значит, «вживание» данного музыкального новшества в местную социокультурную среду происходило искусственно. Да, имелись деньги, и деньги достаточные для функционирования затратной организации. Да, харизматичная личность — М.Д. Бутин — улавливал новые веяния всюду, где ему доводилось бывать. Но не все они оказывались пригодными для привития на родной почве. В данном случае для нерчинского общества отделение ИРМО оказалось преждевременным, а потому значилось в разряде благих начинаний богатого носителя передовой идеи. После закрытия Нерчинского отделения ИРМО забайкальский социум продолжал оставаться на уровне «музыки повседневности», домашнего музицирования на семейных вечерах да выступлений («по случаю») военного оркестра этого восточного форпоста Российской империи.

Вплоть до начала XX века «не складывался пазл» в Иркутске — столице Восточной Сибири. Социум этого торгово-купеческого города долгие годы довольствовался частными уроками музыки, музыкальной грамотой в Девичьем институте, Учительской и Духовной семинариях, в ряде иных учебных заведений города, а также редкими гастрольными выступлениями знаменитостей подобных Д.М. Леоновой (12 февраля 1875 года состоялся ее первый в этом городе концерт), пианистов Рейзенауэра и Ан. Контского, «короля флейты» Тершака и др. Правда, вопрос об открытии в Иркутске музыкальной школы впервые был поднят на страницах газеты «Сибирь» еще 11 марта 1879 года, но только выпускнику Петербургской консерватории, «свободному художнику» Анатолию Юльевичу Гинита-Пилсудскому удалось лишь в самом конце XIX века открыть здесь свою Частную музыкальную школу [5]. Вскоре начались хлопоты и об учреждении Иркутского отделения ИРМО. На рубеже веков все объективные предпосылки к тому уже имелись: прежде всего, после активного пореформенного переселения сюда инициативных людей из европейской части России, восточносибирский край словно «пробудился к культуре». К тому же, местное купечество со своими капиталами стало более образованным и просвещенным по сравнению с предыдущими поколениями. Кроме того, в российской империи народился совершенно новый класс людей — профессиональные музыканты, для приложения умений которых были открыты все пути. И, наконец, Транссибирская магистраль тоже немало способствовала возникновению «социокультурных заказов». Одним словом, 13 марта 1901 года «Иркутские губернские ведомости» сообщили о разрешении Главной Дирекции ИРМО открыть его отделение в Иркутске. С 1 сентября того же года при нем начали функционировать Музыкальные классы [6; 7], которые не пришлось создавать с нуля, ибо А.Ю. Гинита-Пилсудский в мае все того же года фактически сбежал из города, оставив долги кредиторам и бросил на произвол судьбы свою Частную музыкальную школу. Она-то и стала образовательной составляющей в деятельности новоявленного отделения ИРМО.

² Цит. по: [2, с. 214].

Через 13 лет отделение прекратило свое существование, несмотря на то, что создавалось под эгидой высшей чиновничьей власти в регионе и функционировало благодаря заметным для иркутского общества фигурам — выпускникам Петербургской консерватории пианистке Евгении Григорьевне Городецкой (1865—1940), виолончелисту Адриану Феодосьевичу Вербову (1859—1936), скрипачу Михаилу Николаевичу Синицыну (1874—1962), композитору Рафаилу Александровичу Иванову (1869—1915) и коренным иркутянам — певцу В.И. Лосеву, слепому музыканту В.П. Беляеву, организатору оркестров народных инструментов Е.П. Медведеву, вышедшему на всероссийский уровень пианисту А.Л. Ферштеру и многим другим [8, с. 248—259].

Почему же при наличии в городе столь солидных музыкальных сил Иркутское отделение Императорского Русского музыкального общества 10 сентября 1914 года было ликвидировано? Главная причина, думается, опять та же — сбой в триаде *носитель идеи* — «соцзаказ» — *финансы*. Если в Нерчинске благое начинание целиком и полностью держалось на конкретной личности (носитель идеи) и его финансовых вливаниях при отсутствии потребности социума в данном начинании, то в Иркутске не оказалось по-настоящему энергичной личности, которая смогла бы удержать начатое дело на плаву. Значит, отклонение в первом звене триады повлекло за собой и все остальное. При довольно индифферентном отношении членов Иркутского отделения ИРМО к своему детищу, остыл пыл и у купцов, его субсидирующих. Без материальной поддержки практически невозможно претворение в жизнь даже самой гениальной идеи.

Почему та же Городецкая не «болела всей душой» за жизнеспособность Иркутского отделения ИРМО? Ответ предельно прост: она в 1905 году открыла свою Частную музыкальную школу, которой, естественно, посвящала большую часть времени и сил. Мало того, эта школа по уровню подготовки учащихся вполне могла конкурировать с Музыкальными классами Иркутского отделения ИРМО, которые для Городецкой были, скорее всего, лишь источником дополнительного дохода (как и работа в Девичьем институте, где она преподавала с 1904 года). Схожая ситуация сложилась и с другими выше названными персонами, слывшими в иркутском музыкальном мире известными педагогами и вместе с тем воспитателями слушательской аудитории на концертах Отделения ИРМО, участие в которых помогало им не терять исполнительскую форму и служило некой отдушиной. Все они не были особо заинтересованы в сохранении Иркутского отделения ИРМО, так как в начале XX века в Иркутске уже не ощущалось острой необходимости в существовании этого «царского детища»; иркутский социокультурный ландшафт был заполнен всевозможными просветительскими обществами с музыкальными отделами. В многочисленных учебных заведениях обязательным курсом образовательных программ был курс обучения музыке (пусть и не профессионального). И уж никак Иркутское отделение ИРМО не могло контролировать выступления многих и многих гастролеров и, тем более, заезжих опере-

точных и оперных антреприз. Такая, в целом благоприятная для музыкального просветительства, ситуация на пороге Первой мировой войны для Иркутского отделения ИРМО осложнялась еще и отказом купцов от его финансирования (Главная Дирекция отпускала сущие копейки). Как видно, в принятой триаде полностью сломался весь механизм — перестали срабатывать все три его компонента.

В другом восточносибирском центре — Красноярске — в это время шли процессы, свойственные западносибирским еще в 1870-х годах. В силу специфики красноярского социума (преимущественно рабоче-железнодорожного) город жил в сложившихся в нем культурных традициях — наряду с достаточно серьезной постановкой музыкально-театрального дела и выступлениями гастролеров-знаменитостей все же превалировала музыка быта: музыкальное любительство, оркестр балалаечников, частное обучение музыке. На этой почве и вызревала тяга к новым формам бытования музыки [9]. Несмотря на то, что в Красноярске были и толстосумы (Гадаловы, Кузнецовы и проч.), и музыкально одаренные люди (И.М. Суходрев, М.М. Крамник, П.И. Иванов-Радкевич и др.), дело до открытия здесь отделения ИРМО так и не дошло.

Везде, где могли бы открыться или открывались отделения ИРМО, разными были условия — географические, экономические, бытовые, культуртрадиционные. Поэтому в каждом российском регионе по-разному происходило включение столичного новшества в местную музыкальную жизнь (при одинаковом для всех механизме бюрократической процедуры прохождения учредительной документации). И все-таки это «включение» регулярно случалось — к полувековому юбилею Петербургского ИРМО по всей стране насчитывалось уже более сорока его отделений.

В юбилейном году добавилось еще одно, открытое во Владивостоке. Здесь, в самом отдаленном от российских столиц населенном пункте, специфический приморский уклад жизни в силу исторически сложившейся ситуации наполнялся звучанием корабельных и береговых оркестров [10]. Сюда, с одной стороны, постоянно «завозились» заморские новшества, с другой — из европейской части России «доносились» свежие веяния. Еще в 1873—1884 годах на посту инспектора военно-музыкальных хоров Морского ведомства прогрессивную деятельность вел Н.А. Римский-Корсаков, что в большой степени затронуло оркестры портов Тихого океана [10]. А в 1909 году инициативный местный судья Захарий Петрович Понафидин, меломан и музыкальный подвижник, получил с берегов Невы извещение, означавшее начало «новой эры» в музыкальной жизни Дальнего Востока в целом. Коль такое событие состоялось, значит, все в тот момент сошлось, «пазл сложился». Новое отделение ИРМО вполне успешно функционировало в этом регионе, осуществляя, согласно Уставу этой организации, как образовательную, так и концертно-просветительскую деятельность³. Даже

³ См.: [11; 12; 13].

нелицеприятная история, связанная с именем основателя Владивостокского отделения ИРМО З.П. Понафидина, не завершилась, к удовольствию многих, закрытием отделения. Однако в силу социальных потрясений 1917 года его век оказался недолг (при том, что это отделение продолжало свою деятельность до 1920 года). Еще интереснее то, что покинувшие Отечество русские эмигранты с Дальнего Востока продолжили свою деятельность в Шанхае, создав там Музыкальное общество (подобное Владивостокскому отделению ИРМО). Это можно считать образцовым примером незыблемого правила триады: за рубежом, в вынужденном мини-социуме, где как воздух было необходимо все родное и привычное, *носители* идеи продолжали ее реализацию, изыскивая для этого, определенные материальные *средства*. Музыкальная культура и формы ее существования — одна из основ выживания на чужбине. Отголосок «царского детища» в таком виде тоже помогал выживать.

А в границах молодого советского государства в это время проходили грандиозные преобразования во всех сферах общественного устройства. Всё требовалось «разрушить до основания, а затем...» строить новый мир. В этом новом мире пригодился опыт музыкально-образовательных учебных заведений упраздненного в 1917 году Императорского Русского музыкального общества. Именно поэтому Петербургская, Московская, Саратовская консерватории, а также «до основания не разрушенные» Пензенское, Нижегородское, Тамбовское, Воронежское и другие музыкальные училища отмечали в начале XXI века солидные юбилеи. Среди них 100 лет в 2012 году исполнилось и Томскому, «выросшему» из Музыкальных классов местного отделения ИРМО, которые, в свою очередь, открылись после долгих и упорных забот местных энтузиастов в феврале 1893 года⁴ [14; 1, с. 236; 16]. Тут уместно провести следующее сравнение: в сезон преобразования томских Музыкальных *классов* ИРМО в Музыкальное *училище*, то есть в 1911/12 учебном году, Тобольские классы ИРМО вынуждены были приостановить свою восьмилетнюю деятельность, а Омские отмечали лишь годовщину своего существования. Об училищах в этих городах и речи не шло. Чем вызвано столь очевидное отставание от Томского отделения ИРМО других западно-сибирских отделений?

После того, как центр западносибирского генерал-губернаторства переместился из Тобольска в военно-казачий Омск, в этих городах сменились и культурологические акценты. Во второй половине XIX века «высший свет» тобольского общества еще силился не отставать от передовых веяний российской художественной культуры. Но к началу XX столетия он скромно и тихо жил теми радостями, которые теплились в стенах прекрасного здания

местного театра и губернского музея, в очень редких выступлениях заезжих музыкантов (в силу отдаленности от «столовой дороги») и на концертах отделения ИРМО, открытого здесь в 1878 году [1, с. 60]. Из-за частой смены его членов (как правило, в связи с отъездом на другое местожительства), отсутствия настоящих энтузиастов и достаточного количества музыкально образованных людей деятельность этой организации можно оценить как уныло-стабильную (судя по годовым отчетам). Тех, кто составлял ядро Тобольского ИРМО, вполне устраивало такое «вялотекущее» состояние их отделения. Членство в нем придавало ощущение сопричастности к делу, которому покровительствует сам Императорский дом, и прибавляло внешней значимости в глазах окружающих. Все это не лучшим образом отражалось на концертных программах — они из года в год оставались довольно скромными, а сами концерты редкими. Поэтому говорить всерьез о воспитании широкой слушательской аудитории на вечерах классической музыки в Тобольске по большому счету не приходится. Идея о профессиональном музыкальном образовании тут вызревала медленно и реализовалась только через десятилетие после Томского, а через восемь лет после открытия, как было сказано выше, находилось под угрозой закрытия.

В Омском отделении ИРМО наблюдалась почти аналогичная картина (несмотря на выгодное месторасположение и наличие таких музыкантов как А.И. Даньшина, Е.А. Дмитриева-Мамонова и др.). Этот город стал первым среди западносибирских городов, где в 1876 году было открыто отделение Императорского Русского музыкального общества. Но почему-то именно здесь решение главной прописанной в Уставе ИРМО задачи, предполагавшей подготовку музыканта-профессионала, оказалось на последнем месте. В данном случае опять сработал (правда, с точностью до «наоборот») «человеческий фактор». Что же произошло в городе, где было много учебных заведений, где чиновничье-военная прослойка охотно посещала всякого рода культурные мероприятия, концерты местного Музыкального общества и гастролеров, на которые откликалась не только сибирская пресса? Неужели здесь потребность в профессиональной музыкальной школе долгие годы не давала о себе знать? Вряд ли. Тут иное.

До 1898 года в Омске жила и участвовала в деятельности местного отделения ИРМО Елизавета Алексеевна Дмитриева-Мамонова (1847—19...?), некогда активно способствовавшая учреждению отделения ИРМО в Томске и выбранная им в почетные члены (правда, вскоре ее мужа перевели в Тобольск, а затем и в Омск). Частные уроки музыки практиковала в Омске великолепная пианистка, выпускница Петербургской консерватории (класс профессора Т.О. Лешетицкого) Александра Ивановна Даньшина. Имелись крепкие музыкантские силы и в военных заведениях Омска [16]. Тем не менее, несмотря на присутствие в городе таких креативных людей, на реальную возможность изыскать средства на музыкально-образовательное направление деятельности Омского отделения ИРМО,

⁴ Досадно, что в конце XX века в солидном труде «Музыкальная культура Сибири» исследователи Т. Роменская и Б. Селиванов растиражировали историческую неточность, датируя данное событие 1894-м годом [15, с. 391], тогда как Томское отделение ИРМО в это время отмечало уже годовщину своих Музыкальных классов.

«соцзаказ» на создание профессиональной музыкальной школы классического образца в местном обществе все никак не оформлялся.

Суть же дела, скорее всего, заключалась в обычном нежелании конкуренции. Отделение ИРМО создавали музыканты-любители, среди которых наиболее выгодно выделялся штатный преподаватель французского языка Омского кадетского корпуса Лев Станиславович Буланже. Он приехал в Сибирь из Москвы в 1865 году и до конца своих дней (1907) успешно сочетал основную работу с безвозмездным служением на музыкальной ниве. Лев Станиславович и его супруга Мария Федоровна стали почетными членами Омского отделения ИРМО, которое открывали еще в 1876 году [1, с. 59]. Думается, прежде всего, сам Л.С. Буланже не жаждал открытия в этом городе Музыкальных классов при ИРМО. Он, любитель-самоучка, понимал, что, как только это произойдет, в них появятся профессионалы, выпускники столичных консерваторий, которые то и дело искали по стране места своего применения, и тогда его статус «первой скрипки» омского бомонда естественным образом изменится... Кому хочется своими руками разрушать собственное реноме?

Лишь в Томске обстоятельства сложились настолько благоприятно для развития отделения ИРМО, что оно стало самым успешным на территории всей Русской Азии в рассматриваемый период. Каковы же эти обстоятельства? Прежде всего, в томской культурной среде всегда находились активные люди (*носители идеи*, согласно вышеупомянутой триаде), которые на протяжении десятилетий не позволяли отделению дойти до точки невозврата (хотя оно приближалось к ней не единожды); находились энтузиасты, усилиями коих устраивались и проводились публичные концерты из новейших произведений отечественных и зарубежных композиторов, а также подвижники в деле музыкального образования, добившиеся открытия Музыкальных классов Томского отделения ИРМО и преобразования их в Музыкальное училище [17].

Кроме того, с открытием в городе первого в азиатской части Российской империи университета, вопрос о *социальном заказе* на знакомство с серьезной музыкой решился сразу и положительно. Пополнение томского профессорско-преподавательского корпуса и увеличение числа студентов, без сомнения, обеспечивали спрос «на классику», что накрепко упрочило позиции отделения ОИРМО в музыкальном пространстве Томска.

И, наконец, одержимость членов местного Музыкального общества помогала в изыскании *средств* как для открытия и содержания профессионального учебного заведения (наем помещения, закупка нот, оклады педагогов и т. п.), так и для развития концертно-просветительской деятельности (аренда залов, переписка нот, настройка рояля, оплата исполнителям, печатание афиш, программ, анонсов в газетах и т. п.). Благо в городе было достаточно отзывчивых купцов и вполне толерантно настроенных к

музыкальному искусству чиновников (начиная с губернатора).

Теперь, думается, стоит привести конкретные примеры, подтверждающие состоятельность триады *носитель идеи — «соцзаказ» — финансы* относительно Томского отделения ИРМО.

Итак, 16 мая 1878 года Собрание законов Российской империи пополнилось новым государевым повелением — об учреждении Императорского Сибирского университета в Томске. Первыми сюда приехали члены строительного комитета. Среди них — А.И. Дмитриев-Мамонов с супругой Елизаветой Алексеевной. Она сразу окунулась в музыкальную среду города, и при ее активном участии в 1879 году здесь открылось отделение ИРМО [1, с. 64]. Но к началу 1880-х годов уже многие его члены уехали, в том числе и Е.А. Дмитриева-Мамонова. На фоне всероссийской замораживающей политики для многих просветительских обществ наступил тяжелый период. Томское ИРМО тоже переживало не лучшие дни, находясь на грани закрытия. Но этого не случилось благодаря вновь прибывшим энтузиастам. Одним из них стал коммивояжер Андрей Андреевич Ауэрбах, свободное время которому сам губернатор И.И. Красовский посоветовал занять делами местного Музыкального общества [18]. Его процветанию Ауэрбах отдал 15 лет жизни и немало сил. Вместе с другим энтузиастом — Григорием Севериновичем Томашинским (1856—1901), правителем канцелярии попечителя Западно-Сибирского учебного округа — они открыли в 1893 году Музыкальные классы Томского отделения ИРМО. Их единомышленником и верным соратником стала Камилла Ивановна Томашинская (1865—1925, урожд. Савицкая). Она взяла на себя смелость возглавить отделение в тяжелый для него период — с 1886 по 1889 год⁵, а в 1901 году (после смерти мужа) открыла первую Частную музыкальную школу в Томске. Позднее она участвовала в создании 1-го Сибирского Хорового певческого общества, Народной консерватории и в концертах всех просветительских организаций выступала в качестве певицы, пианистки, концертмейстера приезжих музыкантов. Вплоть до 1919 года К.И. Томашинская оставалась ярчайшим явлением томской музыкальной культуры [1].

В Музыкальные классы Томского отделения ИРМО, а после их преобразования в Музыкальное училище (1912) из европейской России приезжали педагоги с дипломами «Свободный художник», получившие в столичных консерваториях классическое музыкальное образование. Многие из них, не выдерживая «сибирской

⁵ Одно дело, когда не соответствующий историческим реалиям факт передается из уст в уста, и совсем иное, если этот факт тиражируется в печатных изданиях. Например, в сборнике статей «Давайте вспомним» (под ред. Н.П. Кириллова. Томск: Изд-во ТГУ. Вып. 2. Томск, 1997. С. 153) автор пишет, что первый ректор Университета Н.А. Гезехус «возглавил местное отделение Русского музыкального общества». На самом деле, он никогда не был председателем Томского отделения ИРМО, а только его директором наряду с другими, входящими в дирекцию Отделения в сезоне 1888/89 годов.

специфики», надолго не задерживались; но были и такие, кто навсегда связал свою жизнь с Томском. Эти музыканты, как и Томашинская, со временем пополнили творческую элиту Томска. Среди них скрипач Яков Соломонович Медлин, пианистки Феофания Николаевна Тютрюмова (187?—1937), открывшая в 1908 году 2-ю Частную музыкальную школу, и Анна Яковлевна Александрова-Левенсон (1854—1930), супруга университетского профессора-фармаколога Н.А. Александрова, и др.

Кстати сказать, профессура, преподаватели и студенчество томских вузов (Университета, Технологического и Учительского институтов) играли особую роль в духовной жизни местного социума. Именно они принимали участие в деятельности почти всех просветительских обществ города; они же составляли большую часть слушательской аудитории концертов; порой тот или иной профессор был гарантом благотворительности местных купцов и меценатов. Представители местной разночинной интеллигенции, становясь членами Томского отделения ИРМО [16] и посильно участвуя в его развитии, несомненно, способствовали устойчивой успешности этого социокультурного института.

В заключение стоит еще раз констатировать: в Томском отделении ИРМО безупречно сработала предложенная выше триада *носитель идеи*—*«соцзаказ»*—*финансы*, что позволило ему наиболее ярко проявить себя на фоне остальных зауральских отделений. Вместе с тем все же нельзя умалять и значения последних, так как в целом их деятельность, несмотря на различные оценки, бесспорно, изменяла не только инфраструктуру музыкального пространства Сибири и Дальнего Востока, но и влияла на геополе общественного музыкального сознания этого обширного региона.

Список литературы

1. *Куперт Т.Ю.* Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А.Г. Рубинштейну). — Томск, 2006.
2. *Эйльбарт Н.В.* Нерчинские купцы Бутины в воспоминаниях Б. Дыбовского // Ученые записки ЗабГГПУ. — 2012. — № 1.
3. *Леонова Д.М.* Воспоминания // Исторический вестник. — СПб., 1891. — № 1—4.
4. Поездка в Сибирь и на остров Сахалин в 1881—1882 гг.: Из путевого дневника М.Н. Галкина-Враского // Русская старина. — 1901. — № 1.
5. *Новосёлова О.П.* Музыкальная жизнь Восточной Сибири второй половины XIX века в глазах современников. — Иркутск, 2001.
6. Объявления // Сибирь. — 1914. — 28 сент.
7. Разное // Иркутские губернские ведомости. — 1901. — 29 авг.
8. *Харкеевич И.Ю.* Музыкальная культура Иркутска. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987.
9. *Кривошея Б.Г., Лаврушева Э.М.* Музыкальная жизнь Красноярска. — Красноярск, 1983.
10. *Матвейчук В.П.* Военные оркестры на Тихоокеанском флоте и развитие музыкальной культуры Дальнего Востока (1860—1990): дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1996.
11. *Дьябелко Л.А.* Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока: дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1989.
12. *Королёва В.А.* Музыкальная культура юга Дальнего Востока России. 1917—1929: дис. ... канд. ист. наук. — Владивосток, 1996.
13. *Марчишина Т.В.* История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России (1880—1970 гг.): дис. ... канд. искусствоведения. — Владивосток, 2004.
14. Хроника // Сибирский вестник. — 1893. — 10 февр.
15. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 2, кн. 2: Музыкальная культура Сибири второй половины XIX — начала XX века. — Новосибирск, 1997.
16. *Белокрыс М.А.* Музыкальная элита старого Омска: исторический очерк (XVIII — начало XX веков). — Омск, 2009.
17. Отчеты Томского отделения ИРМО за 1879—1917 годы. — Томск: Тип. «Макушин и Михайлов», 1879—1917.
18. *Аузрбах А.А.* Воспоминания // Исторический вестник. — 1905. — № 8—12.
19. *Зима Т.Ю.* Вклад томской профессуры в развитие музыкальной культуры города в к. XIX — нач. XX в. // Вестник Томск. гос. ун-та. — Томск, 2013. — № 5 (25).

УДК 008(091)+008.316.42+792.075(09)(477.74)
ББК 71.4+85.33

Г.И. СТЕПАНОВА

Н.Н. СОЛОВЦОВ — ВЕДУЩИЙ ТЕАТРАЛЬНО- ДРАМАТИЧЕСКИЙ АНТРЕПРЕНЕР ОДЕССКОГО ГОРОДСКОГО ТЕАТРА (КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА)

Статья посвящена творчеству известного дореволюционного антрепренера, основателя постоянного театра русской драмы в Киеве Николая Соловцова. В исследовании автор останавливается на одесской антрепризе Н. Соловцова, дает характеристику ее деятельности, а также показывает особенности репертуара провинциальных театральных городов Российской империи.

Ключевые слова: антрепренер, антреприза, театр, товарищество, актер, аренда, спектакль, пьеса.



История русского провинциального театра конца XIX — начала XX века насыщена и разнообразна. На подмостках театров Казани, Тамбова, Нижнего Новгорода, Киева, Одессы, Харькова и многих других городов начинали свою творческую карьеру звезды императорских театров, а также известные антрепренеры. Популярный актер, режиссер и антрепренер Н. Синельников утверждал, что «пяти казенным сценам провинциальный театр противопоставлял многотысячную армию актеров, среди которых рождались и звезды столичной сцены» [1, с. 25].

Многие факты в истории театрального искусства Российской империи остаются до настоящего времени неизученными. Так, при анализе деятельности одесских театров становится очевидным, что дореволюционные, а также современные исследователи театральной жизни города сконцентрировали внимание на истории Одесского национального театра оперы и балета, к тому же их интересовал только вопрос, посвященный работе оперных трупп.

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Однако, начиная со времени открытия театра, то есть с 1887 года, и до 1912 года, на сцене Городского театра в обязательном порядке проходил сезон русской драмы. Представляется, что в этот период из многочисленных театрально-драматических антрепренеров Городского театра наиболее успешным был Николай Николаевич Соловцов.

Провинциальный антрепренер Николай Соловцов — авторитетный сценический деятель не только Одессы, но и всей русской провинции, который создал прибыльное, востребованное, образцовое театральное предприятие. Н. Соловцов в равной степени обладал как талантом режиссера, так и способностями менеджера. Важной составляющей его успеха стало содержание двух театральных площадок в Киеве и Одессе.

Николай Николаевич Соловцов (настоящая фамилия Федоров) родился 3 мая 1857 года в Орловской губернии в дворянской семье. В юности принимал участие в спектаклях домашнего и гимназического театра. В девятнадцать лет уже играл на профессиональной сцене в орловских труппах антрепренеров Э. Сервье и Г. Черкасова. Участие в них и предопределило сценическую карьеру Н. Соловцова. В качестве актера он объездил всю провинцию: служил в Оренбурге у А. Рассказова, в Астрахани у Н. Милославского, в Саратове у В. Костровского-Истомина, в Киеве у Н. Савина, а также в Ростове-на-Дону, Тамбове, Полтаве, Харькове, Таганроге, Казани.

В 1882 году на пике своей актерской славы Соловцов дебютировал в Александринском театре в спектакле по пьесе А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в роли Иоанна. Его партнерами по сцене были такие известные артисты, как В. Давыдов, К. Варламова, М. Савина, В. Стрельская, С. Сазонова, М. Петипа и др. В императорском театре Н. Соловцов сыграл много ролей: Кречинского в «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина и Василия Коркина в «Каширской старине» Д. Аверкиева, Петра в народной драме «Не так живи, как хочется», Годулина в «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского и др.

Прослужив в «Александринке» один сезон, он перешел в театр М. Лентовского в Москве (1883—1884), деятельность которого распространялась и на ярмарки в Нижнем Новгороде. В антрепризе Лентовского в это время играли В. Андреев-Бурлак, М. Писарев, А. Глама-Мещерская, П. Свободин, М. Глебова. Именно в Москве началась режиссерская деятельность Соловцова. В 1884—1886 годах он руководил представлениями в московском Немецком клубе. Спектакли Соловцова-режиссера сразу же обратили на себя внимание театральных критиков, которые писали, что они отличаются своим ансамблем и тщательностью постановочной работы. Благодаря завоеванному успеху, в 1886 году Н. Соловцова пригласил в свой театр Ф. Корш не только как актера, но и как режиссера. По этому поводу А. Чехов писал: «... в театре Корша, в бенефис режиссера Н.Н. Соловцова, будет поставлена пьеса А. Дюма “Кин”, с Соловцовым в заглавной роли. Вскоре затем пойдет и “Ревизор”. По-видимому, правили театра поняли, наконец, что на одной смешливости московской публики далеко не уедешь, и решили при-

няться за серьезный репертуар. И слава Богу. Не надо быть упрямым и продолжать показывать публике язык, когда это уже никому не смешно. Конечно, жаль, что Коршевская труппа занялась настоящим делом не в начале сезона, а только в конце, но лучше поздно, чем никогда» [2]. По свидетельствам А. Чехова, работа Н. Соловцова в Коршевский труппе была сложной и физически тяжелой для режиссера. Каждую неделю Корш ставил две новые пьесы [2]. Как раз в такой период и установилась творческая связь между А. Чеховым и Н. Соловцовым.

Результатом этого творческого дуэта стала шутка в одном действии «Медведь», которая была написана А. Чеховым специально для Н. Соловцова. Премьера «Медведя» в театре Корша состоялась в октябре 1888 года. Роли исполняли Н. Рыбчинская (Попова), Н. Соловцов (Смирнов), Н. Светлов (Лука). В этот вечер было сыграно еще несколько спектаклей, однако наибольший успех, по отзывам критиков, имела пьеса А. Чехова. Сам драматург писал о спектакле Леонтьеву (Щеглову): «Соловцов играл феноменально. Рыбчинская была прилична и мила. В театре стоял непрерывный хохот; монологи обрывались аплодисментами. 1-е и 2-е представление вызывали и актеров, и автора» [3]. Работая в театре Корша, Н. Соловцов вместе с труппой летом ездил на гастроли по многим провинциальным городам Российской империи. В 1888 году он посетил и Одессу в составе Товарищества московских артистов. В состав труппы входили В. Давыдов, Н. Рощин-Инсаров, Н. Светлов, М. Глебова, Н. Рыбчинская. Эти же артисты составили и основу будущей соловцовской труппы. Через несколько лет на них возлагал надежды антрепренер, основывая постоянный театр русской драмы в Киеве и Одессе.

Сезон 1889—1890 годов для Н. Соловцова прошел в Московском театре М. Абрамовой, где он поставил «Лешего» А. Чехова. Постановка успеха не имела, поэтому А. Чехов запретил повторную постановку этого произведения на сцене. Важно отметить, что Н. Соловцов был едва ли не единственным из числа театральных деятелей, кто обратил внимание на художественную ценность данной пьесы — первого варианта «Дяди Вани».

Работой в театре Абрамовой закончился московский период Н. Соловцова. Зимний сезон 1890—1891 годов он провел в Харькове в качестве актера и режиссера в антрепризе М. Бородая. Именно здесь он решает организовать с Е. Неделиным, Т. Чужбиновым и Н. Песоцким Товарищество драматических артистов. Созданное Товарищество начало свою деятельность в Киеве в 1891 году в театре «Бергонье». К этому времени Киев, который Соловцов с гастрольями посещал каждую весну с 1886 года, уже достаточно хорошо знал его. Для антрепренера эти гастроли были лишь звеньями в тщательно отработанном плане. По свидетельствам С. Ярона, еще в 1887 году Н. Соловцову поступило предложение стать не временным гостем, а антрепренером, на что он отвечал, «что в Киеве водворить драму можно, но трудно», и для реализации подобного предприятия он не имеет необходимых средств. В театральном мире он был известен как «реальный политик»,

который «чужд стремлениям строить карточные домики», и для начала его киевской антрепризы ему необходимо прочно чувствовать почву под ногами [4, с. 154].

Первый сезон Киевского драматического товарищества под руководством Н. Соловцова открылся в сентябре 1891 года в театре «Бергонье» спектаклем «Ревизор» Н. Гоголя. Этой постановкой началась деятельность постоянного русского драматического театра в Киеве. Через два года после открытия театра Товарищество переросло в единоличную антрепризу, которую возглавил Н. Соловцов. Руководил он своим театром десять лет с 1891 по 1902 год. Такое длительное существование антрепризы было большой редкостью для провинциального отечественного театра конца XIX века.

Несомненная заслуга Н. Соловцова состоит в том, что он смог сделать свою антрепризу популярной, востребованной, образцовой, прибыльной, в то время как театральные газеты говорили о кризисе, в котором находилось театральное дело в провинции. Одесская газета «Театр» в 1897 году писала: «Антрепренеры обвиняют публику в охлаждении к театру, публика обвиняет артистов и антрепренеров в неудовлетворении ее самых скромных требований, и ни одна сторона не хочет признать вины за собой. Кто же, публика или антрепренеры виноваты в том, что наши театры пустуют и разоряют предпринимателей?» [5].

Успех соловцовского театра заключался, прежде всего, в творческих и организаторских принципах, которым следовал антрепренер и которые были противоположны принципам, существовавшим в других провинциальных театрах. С. Ярон отмечал: «Из всех антрепренеров, с которыми мне приходилось сталкиваться в течение почти тридцатилетнего пребывания в театральном мире, я считаю Соловцова единственным, кто наметил себе определенную цель, ни на йоту от нее не отступал, “не щадя ни трудов ни издержек”, как обыкновенно говорят в таких случаях» [4, с. 411]. Так же С. Ярон обратил внимание на то, что у Н. Соловцова в ведении дела принцип материальной выгоды никогда не был приоритетным. Какой бы ни была прибыль, антрепренер относился к ней безразлично и не останавливался ни перед какими затратами для художественной цельности спектакля [4, с. 412].

Высокого качества постановок антрепренер достигал и путем увеличения количества репетиций, сопровождавшихся длительной работой с актерами. «У Соловцова новые постановки, которых было не больше двух, репетировались со всей тщательностью. На лето раздавались роли, шились костюмы, заказывались новые декорации. Если нужно, командировались специальные лица в Москву», — вспоминал артист Л. Леонидов [6, с. 88].

Н. Соловцов, в отличие от многих своих антрепренеров-современников, придавал большое значение массовым сценам. С. Ярон в своих воспоминаниях отмечал, что Соловцов первым показал: массовые сцены имеют громадное значение. И вместо солдат стал приглашать для этих сцен людей интеллигентных, платя каждому по рублю за выход, хотя мог бы платить по 15 копеек, как

это принято для вознаграждения солдат [4, с. 412—413]. Чаще всего в массовку он приглашал студентов, вместе с которыми тщательно отработывал мизансцены. Бывали случаи, когда антрепренер сам принимал в них участие, если, конечно, не был занят в спектакле.

Высокохудожественное оформление спектаклей было той чертой, которая отличала его театр от других провинциальных антреприз. Н. Соловцов — один из немногих провинциальных антрепренеров, кто придавал огромное значение декорациям, костюмам, бутафории и реквизиту. Л. Леонидов вспоминал, что, когда ставили спектакль «Царь Федор», доверенное лицо Н. Соловцова А.М. Крамской специально приехал в МХТ с просьбой помочь «скопировать» постановку этого спектакля. Руководство МХТ выполнило просьбу антрепренера и помогло целиком воспроизвести свою постановку [6, с. 88—89]. Некоторые спектакли игрались без суфлера, что оказалось еще одним нововведением в деятельности провинциального театра рассматриваемого периода.

М. Городецкий, описывая театр до соловцовской реорганизации, обратил внимание на то, что театр располагался во внутренней части двухэтажного здания. Фасадная сторона дома ничем не напоминала театр. На первом этаже располагались торговые предприятия, на втором — гостиница. На сером общем фоне выделялся лишь отдельный театральный вход с массивными дверями и газовыми рожками, свет от которых падал на расклеенные рядом театральные афиши. Внутри театр был мал. За кулисами было тесно, не хватало гримерок, мастерских, костюмерных. Сцена была лишена внутренней глубины. Зрительный зал также не отличался особым комфортом [7, с. 18]. Актриса А. Глама-Мещерская, ранее служившая в театре «Бергонье», увидев всё это в 1892 году, не поверила своим глазам. Она писала, что Н. Соловцов обустроил здание заново, провел электричество, зрительный зал приобрел совершенно новый, парадный вид. Везде, в каждой мелочи чувствовалась смелая, заботливая рука [8, с. 289]. Однако, несмотря на все усилия антрепренера, здание театра не могло удовлетворить растущие требования киевской публики. Учитывая это, Н. Соловцов приобрел у вдовы известного оперного антрепренера Сетова заложенный фундамент театрального здания, который стал основой для знаменитого театра «Соловцов», открывшегося в 1898 году.

Антрепренер установил в своем театре порядок, подобный тем, которые царили на императорской сцене. Он внимательно относился к своим работникам. М. Городецкий писал: «Это способствовало созданию той культурной обстановки, которой прославился Соловцовский театр, и создавало благоприятные условия для творческой работы. Слово Соловцова было твердым. <...> Соловцовское “джентльменство” было хорошо известно в театральном мире» [7, с. 20]. Дисциплина была здесь основой. Антрепренер пользовался глубоким уважением и доверием у актеров, никогда не заключал официальные контракты и никогда не изымал штрафы. Репетиции и спектакли начинались точно в назначенное время без каких-либо

опозданий. Во время репетиций и спектаклей проходил через сцену был закрыт, актеры в комнате для репетиций соблюдали тишину. Никто не позволял себе появиться на сцене в неподобающем виде. Генеральные репетиции проводились в гриме, костюмах и при необходимых декорациях, что не всегда практиковалось даже на столичной сцене. Внимательно был подобран и технический персонал [7, с. 21—22].

Кроме театральной площадки в Киеве Н. Соловцов открыл антрепризу и в Одессе. Начиная с 1894 года, он ежегодно, согласно договоренности с антрепренером Городского театра, навещал Южную Пальмиру, а в 1900 году стал официальным содержателем театра.

В 1894 году импресарио Городского театра Бедлевич пригласил труппу Н. Соловцова открыть сезон драмы в Одессе. Газета «Одесский листок» сообщила: «Согласно условию, поставленному антрепризе Городского театра, предстоящий осенний сезон должен начаться драматическими представлениями. Ввиду того, что организовать солидную драматическую труппу, особенно за короткий срок, как это будет у нас, представляется чрезвычайно трудным <...> Бедлевич отправился в Киев для переговоров с Соловцовым относительно организации спектаклей предстоящего осенью» [9]. Однако еще до начала зимнего сезона Соловцов посетил город весной с двухнедельной гастрольной программой. Возможно, на такой шаг антрепренер решился для того, чтобы посмотреть, как проходит театральная жизнь города, узнать предпочтения и вкусы одесской публики.

Труппа Н. Соловцова положила начало зимнего театрального сезона в Одессе в апреле 1894 года. Означеновалось открытие комедией М. Балуцкого «Игра в любовь» («Флирт»). «Комедия прошла с успехом, благодаря ансамблю, которым отличается исполнение Киевского товарищества», — писал рецензент «Одесского листка» [10]. Нужно заметить, что в данный период сыгранный в Одессе репертуар имел легкий комедийный характер. Из общего количества комедийных пьес были отобраны лучшие работы драматургов, что не могло пройти незамеченным для одесских критиков. Рецензент одной из местных газет о пьесе «Игра в любовь» писал: «Пьеса написана бойко и интересно <...> автор хорошо знаком со сценой, а исполнители опытные артисты, прекрасно сыгравшиеся. В результате — заслуженный успех» [10].

Следующим спектаклем была комедия Н. Гоголя «Ревизор». По мнению рецензента, спектакль артистического успеха не имел. «Вызовов и аплодисментов, правда, было много; но вряд ли они были вызваны игрой артистов — скорее, их должно отнести к вечно юному творению бессмертного автора» [11].

В репертуаре данного сезона значились спектакли «Первая муха» (комедия-шутка В. Величко и В. Крылова), «В горах Кавказа» И. Щеглова, «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Клуб холостяков» М. Балуцкого, «Предрасудки» М. Чайковского. Несмотря на то, что в афише театра значилось множество позиций, все спектакли были сыграны профессионально и с соответствующими деко-

рациями. Такое внимательное отношение антрепренера к постановкам дает право говорить о том, что Н. Соловцов заботился об имидже своей антрепризы.

Повышенного внимания со стороны одесской публики он добился и путем сыгранности актерского коллектива. Будучи активным сторонником стабильного состава труппы и полемизируя с многочисленными противниками данного принципа, которые доказывали необходимость ежегодной смены актерского состава, Соловцов говорил: «Репертуар и вообще правильное ведение дела зависит от полного ансамбля и усердия режиссерской постановки. Ансамбль же достигается только сыгранностью труппы» [7, с. 22]. Ансамбль и режиссерская работа были понятиями, фактически неизвестными русскому провинциальному театру. Н. Соловцов, в свою очередь, показал, что лишь единство этих составляющих может дать возможность играть лучшие спектакли на протяжении многих сезонов, не тратя дополнительных средств.

Со всей ответственностью он относился к подбору актеров. На протяжении всего лишь нескольких лет антрепренер собрал труппу, которая своей деятельностью заслужила славу образцовой. Постепенно выделились актеры, которые составили основу соловцовского театра. Они работали в театре в разное время, однако их деятельность была особенно заметна на фоне остальных.

Премьером труппы был сам Н. Соловцов. Его творческий диапазон был широк, а репертуар составляли роли характерные, героические, комические и драматические. По мнению Л. Леонидова, универсально талантливому человеку, каким был антрепренер-режиссер-актер, больше всего удавались народно-бытовые образы. «Лучшими ролями Соловцова были Краснов (“Грех да беда”), 1-й мужик (“Плоды просвещения”), Грозный (“Смерть Иоанна Грозного”), Расплюев, Кочкарев. Но вне всякого сомнения — это чеховский “Медведь”, посвященный Чеховым Соловцову» [6, с. 93]. С. Ярон писал, что Соловцов очень трепетно относился к своей актерской работе, в его исполнении было видно не только серьезное изучение роли, но и тонкое ее понимание. «Бывали случаи, когда артист осознал, что та или иная роль ему не по силам и передавал ее другому исполнителю» [4, с. 403].

В разное время премьеры соловцовского театра были Т. Чужбинов, Е. Неделин, И. Киселевский — один из выдающихся актеров XIX века, И. Шувалов, Л. Леонидов, Н. Рощин-Инсаров. Особое место в женском коллективе занимали А. Пасхалова, М. Глебова, В. Немирович, М. Морская и др. Таким образом, антрепренер объединил в труппе лучших актеров. Он обладал свойством видеть потенциал артиста и вместе с тем раскрывать его талант.

Сильный состав труппы — не единственная составляющая, которая обеспечила успех антрепризы. Огромное значение имел взвешенный и продуманный репертуар театра. Если за содержание оперной труппы антрепренер получал субсидию, то драма держалась только за счет владельца. В связи с этим Н. Соловцов вынужден был порой «заигрывать» с широкой аудиторией, давая преимущественно спектакли развлекательного характера. Имен-

но за это и упрекал его В. Дорошевич: «Все, что попадает на его сцену (театра Н. Соловцова. — Г.С.), — ставится очень тщательно, внимательно, богато и красиво. Но вот беда: произведения действительно “литературные” часто очень долго ждут постановки на соловцовской сцене, а какой-нибудь “Контролер спальных вагонов” получает себе место очень скоро» [12, с. 61]. Еще один рецензент газеты «Театр» считал, что репертуар его антрепризы, скорее, недостаток предприятия, чем достоинство. «Отрицательная сторона предприятия Н.Н. Соловцова заключается в репертуаре, который хоть и не состоит из помпезных драм или трескучей мелодрамы, однако все же не идет дальше современных пьес, которые, конечно, не могут составить конечной цели хорошо подобранной и столь хорошо зарекомендовавшей себя труппы» [13].

Однако нельзя отрицать и стремление театра ставить русскую и иностранную классическую литературу, а также лучшие произведения современной драматургии. Так, в зимний театральный сезон 1894 года Н. Соловцов показал одесситам спектакли по произведениям А. Островского. Сезон открылся спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты». Фельетонист «Одесского листка» В. Дорошевич из общего числа актеров выделил лишь И. Киселевского и Н. Рощина-Инсарова. «Безусловно, хороши были только Киселевский и Рощин-Инсаров. И у того, и у другого их роли — Глумова и генерала Крутицкого — обработанные удивительно подробно и досконально». Остальные актеры, по мнению критика, «ничего не сделали из своих ролей» [14].

Еще одна одесская газета «Новороссийский телеграф» с восторгом писала о начале театрального сезона 1894 года. «Открытие зимнего сезона в Городском театре состоялось с полным успехом. Драматическое общество произвело в целом на многочисленную публику самое благоприятное впечатление. Рощин-Инсаров, Киселевский, Михайлов, госпожа Летор, Пиунова, Волкова и др. показали себя в артистическом отношении с лучшей стороны, и много вызывали актеров на сцену, причем Рощин и Киселевский получили по лавровому венку» [15]. Однако весь сезон подвергся критике В. Дорошевича, который ежедневно видел отрицательную сторону или в самой постановке, или в игре артистов.

Вообще однозначно оценить зимний сезон 1894 года для соловцовского театра невозможно, и не вызывает сомнений тот факт, что он был противоречив и неоднозначен. В. Дорошевич писал: «Что было дано за эти полмесяца? <...> “На всякого мудреца довольно простоты”, “Лес”, “Сесть”, “В старые годы”, “Чародейка”, “Блуждающие огни”, “Первая муха”, “Денежные тузы”. В этом списке есть несколько достойных пьес <...>. Все эти и уважаемые, и миленькие, и хорошие пьесы, и дребедень, — все это видано и перевидано, все это публика знает чуть не наизусть» [16]. Критик указывал антрепренеру на то, что в его репертуаре отсутствуют спектакли по произведениям современных авторов.

Театр Соловцова был на гастролях в Одессе всего полтора месяца. За это время, кроме вышеперечисленных

пьес, одесская публика увидела спектакли «Гибель Содомы» Г. Зудермана, «Изломанные люди» В. Александрова, «Цыганка Занда», «Маскарад» Лермонтова, «Последняя воля» В. Немировича-Данченко и др.

В общем, начиная с 1894 и до 1901 года, труппа Н. Соловцова ежегодно была в Одессе, в зимний театральный сезон давала представления русской драмы. Практически каждый сезон для антрепренера был триумфальным и прибыльным.

Из длительной антрепризы Н. Соловцова в Одессе выделяется сезон 1899 года. Это время стало приятной неожиданностью в театральной жизни одесситов. Сезон драмы начался 25 августа, и открыла его труппа спектаклем «Лес» А. Островского. Тут дебютировал артист Бастунов, исполнивший роль Несчастливцева, Счастливцева играл Степанов, а Аксьюшей была А. Пасхалова. «Несчастливцев-Бастунов в объяснении с Аркашей не актер, не трагик, а бравый генерал, не в меру гремющий басом и поминутно подергивающий усы. <...> Игра его грубовата и, насколько можно судить по первому его дебюту, слишком одноцветная» [17]. Участь Бастунова разделил Степанов, у которого, по мнению критика, не хватало таланта для хорошего исполнения роли Счастливцева. Одобрительно рецензенты оценили лишь игру А. Пасхаловой. Тем не менее, по свидетельствам местных газет, открытие театра стало большим событием для театральной жизни города. «“Вся Одесса” с одинаковым усердием <...> была на своих обычных местах. Билеты у барышников подымались в цене по минутам. Чем меньше минут оставалось до открытия, тем больше платили за удовольствие быть очевидцем этого самого “открытия”» [18]. Впервые в Одессе соловцовцы играли произведения Г. Гауптмана и Г. Ибсена. Спектакль «Извозчик Геншель» Г. Гауптмана был первым, который одесситы увидели из «новомодного» репертуара. Главную роль в спектакле исполнял Николай Соловцов. «Полная глубокого трагизма пьеса Гауптмана “Извозчик Геншель” <...> прошла с выдающимся успехом, благодаря, главным образом, премьеру труппы, исполнившему заглавную роль с присущей ему отчетливостью, искренностью и силой, которые, особенно в потрясающих сценах третьего и четвертого действия, наэлектризовали и увлекли зрителей, устроивших артисту бурную и восторженную овацию» [18]. Г. Гауптман пользовался в это время большой популярностью, потому антрепренер сделал правильный выбор, отдав предпочтение данному автору.

Из произведений Г. Ибсена труппа поставила «Нору» с А. Пасхаловой в главной роли. По мнению критика, эта роль очень тяжелая, но глубокий и многогранный талант А. Пасхаловой помог ей сыграть ее безупречно. «Непрерывная и лихорадочная смена настроений героини, ее наружное легкомыслие, ее нежность, ее искренняя веселость и чередующаяся с нею тайная забота, долгая и томительная внутренняя борьба, разрешающаяся победой сильного природного ума и крушением привычных иллюзий, — все это нашло рельефное выражение в исполнении Пасхаловой» [19]. Спектакль получил вполне положительные отзывы прессы. «Пьеса прошла с большим

успехом, и следует надеяться, что она будет повторена еще раз» [19].

Спектаклем сезона стала постановка «Царя Федора Иоанновича» А. Толстого. В данном случае перед Н. Соловцовым стояла задача сделать спектакль лучше, чем петербургская труппа. Декорации для спектакля представляли собой точную копию Кремлевского дворца и были созданы известным художником Большого театра К. Вальцем. Режиссером «Царя Федора Иоанновича» был Н. Соловцов, который перед началом репетиций раздал артистам указания по пьесе [20]. Роль царя исполнял М. Багров, однако критики считали, что внешне он не соответствует образу. «В изображении Багрова не было ничего царского» [21]. Его партнерша по сцене А. Пасхалова в роли царицы Ирины сыграла безупречно. «Второстепенные персонажи были несравненно слабее, чем у петербуржцев. Удачный молодец князь Шаховской оказался не по плечу Леонидову, так же как Голубь-сын Ананьеву, у петербуржцев эта типичная парочка была очень хорошей» [21]. Несмотря на придирчивое отношение критиков к постановке данного спектакля, он дан был пять раз в течение месяца, и каждый раз зал был полон. С каждого спектакля Н.Н. Соловцов получал максимум прибыли, о чем свидетельствуют данные, изложенные в газете «Одесский листок». «Последние спектакли русской драмы дали в Городском театре следующие сборы: “Царь Федор Иоаннович” (третье представление) — 1959 р. <...> “Царь Федор Иоаннович” (четвертое представление) — 1459 р. <...> “Царь Федор Иоаннович” (последнее, пятое представление) — 903 р. 70 к.» [22].

В сезон 1899 года одесские зрители увидели спектакли по пьесам «Гость» Э. Брандеса, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Друзья молодости» П. Неveuxина, «Гроза» Н. Островского и многие другие. Последней стала постановка «Грех да беда на кого не живет» по пьесе А. Островского в бенефис Николая Соловцова, сезон длился с 25 августа по 29 сентября.

Длительная деятельность антрепренера в Одессе подтолкнула его обратиться в театральную комиссию города с предложением официально арендовать Городской театр. Вследствие чего театральная комиссия заключила контракт с Н. Соловцовым на сдачу театра в аренду сроком на два года (с 1 сентября 1900 года до 1 сентября 1902 года). Согласно условиям контракта, антрепренер платил за аренду театра по 45500 руб. в год (т. е. за 10 месяцев), а за два года 91.000 руб. с учетом того, что официальный театальный сезон длится всего полгода [23]. За это время свои представления обязаны были дать русская драматическая и оперная труппы. Сезон русской драмы в Одессе уже по опыту предыдущих лет длился не более двух месяцев, остальное же время господствовала опера.

Если говорить в общем об условиях контракта — они были крайне не выгодны. Театральная комиссия определяла и одобряла не только актеров труппы, но и высказывала свои пожелания в отношении театальной афиши. Также она определяла и контролировала цены на билеты.

С такой высокой арендной платой и жестким контролем со стороны театральной комиссии многие антрепренеры разорились бы почти сразу после открытия сезона. Но только не Н. Соловцов. Начиная с 1900 года, он стал официальным содержателем двух театральных площадок — в Одессе и в Киеве. В том же году он начал содержать две театральные труппы: русскую драму и оперу. С этого момента антрепренер поочередно менял труппы, не давая актерам существовать без работы.

В 1901 году после окончания театрального сезона Н. Соловцов уехал из Одессы победителем и больше никогда в этот город не возвращался. 1 сентября 1902 года действие контракта между антрепренером и театральной комиссией города закончилось, и он уже не мог претендовать на аренду Городского театра. Такому решению Н. Соловцова предшествовало постановление театральной комиссии, принятое в сентябре 1901 года. Согласно ему театральные сезоны от начала и вплоть до Великого поста отдавались постановкам русской оперы. Русской драме же отводилось все последующее время [24]. Н. Соловцова такие условия работы не могли удовлетворить, поскольку он всегда заботился о драме и не стал бы содержать ее по остаточному принципу.

Умер Соловцов в 1902 году. Управление театром перешло в руки его жены М. Глебовой, успешно продолжившей деятельность антрепризы в Киеве.

Творческий путь Николая Соловцова начинался на подмостках провинциальных театров. Огромное влияние на его становление как режиссера и антрепренера оказала работа в Александринском театре, театре Ф. Корша, а также в частном театре А. Абрамовой, после чего он реализовал себя как успешный антрепренер. Получив ценный опыт сценической работы на столичных подмостках, Н. Соловцов построил свое театральное предприятие по принципу деятельности императорских театров. Театральная площадка в Киеве была не единственной, которую держал Н. Соловцов. Его театр давал свои представления и в Одессе на протяжении семи лет. Столь долгое пребывание антрепризы в Одессе — это рекордный срок. По свидетельствам местных газет, деятельность большинства других антрепренеров ограничивалась лишь несколькими сезонами. Такого успеха Н. Соловцов достиг не только благодаря отменному составу театральной труппы, но и грамотно составленному репертуару. Он ставил достойные драматургические произведения как классиков литературы, так и современных ему авторов. Нужно учесть, что в выборе спектаклей и составлении афиши антрепренер ориентировался на репертуар столичных театров.

Список литературы

1. Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. — Харьков: Издание Харьковского государственного театра русской драмы, 1935.
2. Чехов А.П. Медведь. Шутка в одном действии. — М., 1888 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.raruss.ru/lifetime-editions/page02/818-chekhov-bear.html>

3. Письма А. Чехова. И. Л. Леонтьеву (Щеглову). 2 ноября 1888 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi3/pi3-311-hm?cmd=0&hash=1888.517>
4. Ярон С.Г. Воспоминания о театре (1867—1897). — Киев, 1898.
5. Театральные антрепренеры // Театр. — 1897. — 26 янв.
6. Леонидов Л. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. — М.: Искусство, 1960.
7. Городиский М.П. Київський театр «Соловцов». — Київ, 1961.
8. Глама-Мещерская А.Я. Воспоминания. — М.; Л.: Искусство, 1937.
9. Театр и музыка // Одесский листок. — 1894. — 2 апр.
10. А. Городской театр // Одесский листок. — 1894. — 21 апр.
11. А. Городской театр // Одесский листок. — 1894. — 23 апр.
12. Дорошевич В. Драма в Одессе или отсутствие драмы в Одессе // Южнорусский альманах. — 1899.
13. Несколько слов по поводу открытия весеннего сезона // Театр. — 1896. — 24 мар.
14. До-ч В. [Дорошевич В.]. Открытие Городского театра // Одесский листок. — 1894. — 3 сент.
15. Городской театр // Новороссийский телеграф. — 1894. — 2 сент.
16. До-ч В. [Дорошевич В.]. Несколько слов об итогах первого полумесяца театрального сезона в нашем Городском театре // Одесский листок. — 1894. — 18 сент.
17. Г. Открытие сезона в Городском театре // Одесский листок. — 1899. — 26 авг.
18. Г. Городской театр // Одесский листок. — 1899. — 27 авг.
19. Г. Нора Ибсена // Одесский листок. — 1899. — 2 сент.
20. Царь Федор Иоаннович // Одесский листок. — 1899. — 8 сент.
21. Г. Царь Федор Иоаннович // Одесский листок. — 1899. — 10 сент.
22. Г. Гроза // Одесский листок. — 1899. — 25 сент.
23. К антрепризе Городского театра // Театр. — 1900. — 10 окт.
24. К заседанию театральной комиссии // Одесский листок. — 1901. — 4 сент.

УДК 781.43
ББК 85.31

Ю.К. ЗАХАРОВ

ИВАН ШИШОВ: ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ АНАЛИЗА МЕЛОДИИ В СССР

Статья посвящена жизненному и творческому пути композитора И.П. Шишова. Рассматривается также его работа «К вопросу об анализе мелодического строения» (1927). Излагается метод Шишова, основанный на числовом представлении мелодических интервалов и поиске элементов числовой и графической симметрии, проявляющейся в интервальной структуре мелодии.

Ключевые слова: Шишов И.П., мелодика, звуковысотная симметрия, история музыкознания в СССР, Яворский Б.Л., Асафьев Б.В.

Иван Петрович Шишов (1888—1947) — ныне почти забытый композитор, пианист и музыковед. Пик его известности пришелся на 30-е годы прошлого века. В 1929 году в филиале Большого театра была поставлена опера Шишова «Тупейный художник», в 1926—1940 вышло из печати множество его романсов и песен, из которых наибольшей популярностью пользовалась «Любушка» на стихи М. Исаковского и песни на стихи П.-Ж. Беранже. В конце 1930-х годов под руководством Шишова в Музгизе началось издание Полного собрания сочинений П.И. Чайковского.

В шеститомной Музыкальной энциклопедии Шишову отведено несколько строк — «автор первой в советском музыковедении работы о мелодике» [1, стб. 348]. Однако напечатана эта работа была в труднодоступном теперь журнале «Музыкальное образование» за 1927 году и никем до сих пор не анализировалась. Вместе с тем это малоизвестное исследование в контексте отечественной музыковедческой мысли 1920-х годов занимает свое определенное место.

Жизнь и творчество

Иван Петрович Шишов родился в Новочеркасске в семье донского казака — военного фельдшера. Отец и брат его матери были музыкантами казачьего полка. Начальное образование И.П. Шишов получил у местных пианистов Н.Ф. Андропова и Э.И. Иваньского, у которых он брал частные уроки, и с 13 лет выступал в концертах в качестве аккомпаниатора.

В 1908 году Шишов переехал в Москву, где поступил в музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Среди учителей Шишова были А.Н. Корещенко (теория музыки), И.Н. Протопопов (гармония и контрапункт), В.С. Калинин (хоровой класс) и А.Д. Кастальский (фуга). С 1913 года 25-летний студент сочиняет романсы и фортепианные пьесы; выступает в концертах как пианист. Окончив училище по классу специальной теории и композиции, Шишов начинает педагогическую деятельность — преподает музыку в Лазаревском институте восточных языков и Московской

народной консерватории. В течение нескольких лет берет частные уроки у известного пианиста и музыковеда Э.К. Розенова.

В 1917 году Иван Шишов оказался среди тех музыкантов и композиторов, кто сочувствовал Февральской революции. Подобно А. Гречанинову, он сочинил и опубликовал вариант нового гимна России («Свободная Россия», гимн-марш)¹, который, как и все прочие, не был утвержден Временным правительством. После октября 1917 года Шишов примкнул к победившим революционерам и даже стал «музыкантом-красноармейцем в автобригаде в Москве» [2, л. 2], как он сам написал в анкете после поступления на работу в Московскую консерваторию.

В 1920 году Шишов под эгидой Политуправления Красной Армии² занимается культурно-просветительской деятельностью — в частности, организует «образцово-симфонический оркестр ПУРа» и дирижирует им. В концерты оркестра, помимо обработок революционных песен, включались и произведения русской и зарубежной классики³.

Результатом этой «культурно-массовой работы» стало то, что на протяжении 1930—1940-х годов (практически до самой своей смерти) Шишов осуществлял шефство над художественной самодеятельностью Московской области и других регионов страны (известны его поездки в Киев, Новочеркасск, Ростов-на-Дону). В архиве композитора сохранилось множество рукописных листов с программами концертов самодеятельности в разных городах Советского Союза, где рядом с каждой фамилией указаны какие-либо дополнительные сведения об исполнителе, стоят знаки вопроса, стрелки и т. п. По всей видимости, эта деятельность отнимала у Шишова очень много времени и сил, чему он был совсем не рад. Даже в годы войны (1941—1945) он оставался в Москве в качестве шефа-руководителя художественной самодеятельности УНКВД Московской области.

По прошествии самых трудных, революционных, лет Шишов возвращается к композиторской и музыкально-теоретической деятельности. В 1921—1923 годы он несколько раз участвовал в «авторских концертах коллектива композиторов» под эгидой Московской филармонии. Концерты проходили в Малом зале консерватории. Особенно крепкая дружба связывала Шишова с композитором Вячеславом Викторовичем Пасхаловым. Среди других его товарищей — М. Иванов-Борецкий, А. Гедике, Г. Конюс. В эти же годы Шишов стал научным сотрудником ГИМНа⁴. Особенно привлекали исследователя проблемы

строения мелодии. Он стремился найти методы точного анализа мелодического рисунка, основанные на математических действиях. Однако вплоть до 1927 года ни один из его текстов не был опубликован.

Композиторское творчество Шишова первой половины 1920-х годов, в основном, ограничивается вокальной и фортепианной музыкой. Наряду с традиционной вокальной лирикой и некоторым количеством «советски-ориентированных» песен, среди его произведений есть такие, как «Послание в Сибирь» (на стихи А.С. Пушкина), «Кот-Котыч» и «Перламутровым гребнем...» на стихи Н. Простосердова, и даже почти что авангардные по музыкальному языку «Настроения. Три миниатюры для голоса с фортепиано» (1920). Вторая половина 1920-х годов в творчестве Шишова была ознаменована созданием произведений крупной формы. В 1925 году Иван Шишов завершил первую симфонию, получившую название «Степная»⁵. А в 1926 году он приступил к сочинению своего первого крупного замысла, принесшего ему настоящую известность, — оперы «Тупейный художник» (по Н. Лескову). Через два года она была закончена и в 1929 году поставлена в Москве в филиале Большого театра.

В 1920-е годы продолжается и преподавательская деятельность Шишова. Он работает в Музыкальной школе (техникуме) имени М.М. Ипполитова-Иванова и в Музыкальном техникуме для слепых. А в сентябре 1925 года Шишов начинает преподавательскую деятельность в Московской консерватории (на научно-композиторском факультете), где становится руководителем факультативного класса мелодики⁶. К этому времени он уже женат и имеет троих детей.

Преподавая в консерватории, Шишов еще больше сблизился с профессором Г. Конюсом и стал в некотором отношении его ассистентом. Сохранилось характерное воспоминание об Иване Петровиче профессора К. Кузнецова: «Помню Шишова на одном из докладов Г.Э. Конюса, с громадными таблицами, изображающими схемы, математически измеримые пропорции отделов музыкальных произведений. Эти таблицы были изготовлены тонко и тщательно Иваном Петровичем» [3, с. 3]⁷.

Консерватория издавала (с 1926 года) журнал «Музыкальное образование»⁸. Это был настоящий научный журнал, где тексты статей были представлены не только на русском, но и на немецком языке; содержался обзор основных музыкальных событий и музыкально-теоретиче-

¹ Хранится в Музыкальном отделе Российской государственной библиотеки.

² В ведение Политуправления РВС Республики (ПУР) входила политически-просветительская и агитационная работа в Красной Армии.

³ В Музее им. М.И. Глинки (ВМОМК) сохранились афиши выступлений этого коллектива от 17 сентября и 10 октября 1920 года. Концерт 17 сентября состоялся в Большом зале консерватории.

⁴ Государственный институт музыкальной науки был основан в 1921 г. при непосредственном участии Н.А. Гарбузова и просуществовал до 1931 года.

⁵ Позднее — в 1930-е годы — была сочинена симфония «Полевая».

⁶ В те годы научно-композиторский факультет подразделялся на два отделения — композиторское и музыкально-научное (научно-исследовательское, МУНАИС), а последнее, в свою очередь, на четыре специализации — акустическую, историческую, теоретическую и этнографическую.

⁷ Кузнецов Константин Алексеевич (1883—1953) — профессор Московской консерватории, в годы войны — заведующий кафедрой истории музыки. Земляк И.П. Шишова.

⁸ В 1925 году педагоги консерватории выпустили сборник статей под названием «Музыкальное образование». С 1926 г. было решено издавать журнал под тем же названием. Журнал выходил от двух до пяти раз в год (от четырех до шести номеров в год — некоторые номера были сдвоены). Последний выпуск журнала — № 6 за 1930 год.

ских публикаций в России и в Европе. Здесь, в частности, публиковали свои работы Н. Гарбузов (две статьи о своей теории многоосновности, две статьи о теории ладового ритма Б. Яворского), Г. Конюс (теория метротектонизма), Л. Кулаковский (анализ мелодики народных песен), К. Кузнецов («Стиль в музыке»), М. Иванов-Борецкий (статья об Э.Т.А. Гофмане как авторе музыкальных произведений и статей о музыке). Здесь же было опубликовано факсимиле «московской черновой тетради» Л. Бетховена (с набросками квартетов № 13 ор. 130 B-dur и № 15 ор. 132 a-moll) и комментарии Иванова-Борецкого к этой тетради. В этом журнале увидели свет первые две статьи Л. Мазеля (выпускника консерватории, впоследствии крупнейшего ученого-теоретика) — «Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм» и «Прелюдия A-dur Шопена с точки зрения теории многоосновности ладов и созвучий» (№ 2 и 3 за 1930 г.). Здесь же в 1927 году была опубликована и статья И.П. Шишова «К вопросу об анализе мелодического строения» [4].

С 1929 года «Музыкальное образование» перешло в ведение Главпрофобра, а с 1930-го — Наркомпроса РСФСР. Новый главный редактор Пшибышевский⁹, сочувствовавший Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), приступил к изгнанию со страниц журнала всех публикаций, в основе которых лежал «формализм», то есть подлинно научные методы исследования. Исчезли переводы статей на немецкий язык; сузилась их тематика. В передовице, помещенной в последнем номере журнала за 1928 год, сказано: «МГК не достаточно заботилась о том, чтобы хорошего музыканта одновременно сделать и хорошим общественником» [5, с. 13].

Все это было отражением и следствием происходивших в стране процессов изгнания свободомыслия и насильственного насаждения советской идеологической диктатуры. Возможно, именно поэтому Шишову было сложно продолжать свои исследования структуры мелодии. Если в конце 1920-х годов он, получив ученое звание доцента, еще активно пытался провести в жизнь свои планы по созданию кафедр мелодики, то в 1930-е годы его консерваторская деятельность была сведена к минимуму. Друг и покровитель Шишова Г.Э. Конюс в 1933 году умер. Кафедра мелодики так и не была создана¹⁰, и в 1934 году Иван Петрович был «отчислен как не имеющий педагогической нагрузки»¹¹.

Все это привело к тому, что Шишов целиком переключился на композиторскую и редакторскую деятель-

ность. Еще в 1930 году Шишов поступил на работу в Государственное музыкальное издательство, и теперь, в середине 1930-х годов, его карьера в этом учреждении пошла вверх. Он стал главным редактором и председателем консультационной комиссии Музгиза. Под его началом проходила подготовка и издание Полного собрания сочинений П.И. Чайковского (эта работа была начата в 1939 году и окончена много лет спустя после смерти Шишова). Сохранилось, в частности, письмо дирекции Дома-музея Чайковского в Клину от 1946 года, где содержится просьба Шишову написать статью о новой редакции оперы «Евгений Онегин» [6].

Что же касается творчества, то в 1930-е годы Шишов как композитор работает достаточно плодотворно, хотя его музыка далеко не всегда получает признание. В 1933 году он закончил оперу «Меткий стрелок»¹². В середине этого десятилетия им было сочинено также много вокальной музыки. Среди самых известных произведений — песни на стихи П.-Ж. Беранже, одна из которых — «Четыре капуцина» — даже вошла в репертуар Л. Утесова.

В 1935 году поэт М. Голодный¹³ предложил Ивану Шишову написать песню на свой текст, начинающийся словами «Шел отряд по берегу». Шишов сочинил «Песню об отряде Щорса». Авторы представили эту песню на конкурс, объявленный газетой «Правда». 31 июля 1935 года газета опубликовала их опус под рубрикой «Конкурс на лучшую песню». Но музыка Шишова не получила признания¹⁴. В эти же годы Шишов пишет музыку к трем художественным фильмам — «Солнце восходит на западе» (совм. с М. Гнесиным; фильм не сохранился), «Я люблю» (1936, о революционном движении шахтеров Донбасса), «Директор» (1938, о борьбе с троцкистами).

В 1938-м Шишов приступил к сочинению новой оперы — «Петр Первый» на либретто В. Латова. С началом Великой Отечественной войны эта тема обрела особую актуальность — во многих номерах газеты «Правда» за первые военные годы рассказывалось о том, что композитор Шишов работает над новой народно-патриотической оперой, чтобы показать, что дух советского народа не сломлен. Эта опера, к сожалению, так и не была окончена. Правда, в годы войны Шишов написал ряд других крупных произведений — ораторию «Минин и Пожарский», балет «В гостях у казаков»¹⁵, музыкальную комедию «Цветочница из Руана».

В 1939 году на родине Шишова — в Новочеркаске — широко празднуется 25-летие его творческой деятельности. Устраиваются концерты, публикуется множество статей в газетах. Правда, в материальном отношении композитор заслужил от советской республики не так уж много. В это же время он пишет в черновике одного

⁹ Болеслав Пшибышевский — в 1929—1931 годах директор Московской консерватории. Сократил преподавание музыкально-теоретических дисциплин в пользу политэкономических. Расстрелян в 1937 году.

¹⁰ В предисловии к переведенной с немецкого книге Э. Тоха «Учение о мелодии» М.В. Иванов-Борецкий писал: «В МГК уже несколько лет как учреждена кафедра мелодики, занимаемая нашим исследователем строения мелоса И.П. Шишовым» [6, с. 3]. Однако в книге, посвященной истории Московской консерватории, утверждается, что наименование «кафедра» употреблено здесь лишь «как указание на то, что по проблемам этого курса писались дипломные работы студентов» [7, с. 585, сн. 2].

¹¹ Учетная карточка И.П. Шишова. Распоряжение № 592 от 11.11.1934. См.: [2].

¹² Поставлена не была.

¹³ Настоящая фамилия — Эпштейн.

¹⁴ Тогда М. Голодный обратился со своими стихами к композитору М. Блантеру, который и сочинил донинде популярную «Песню о Щорсе». Это было уже в 1936 году.

¹⁵ Вариант названия: «В гостях у гвардейцев» (см.: [8]).

из писем¹⁶: «Я работаю главным редактором Музгиза, на мне вся сложность и тяжесть работы по академическому изданию Чайковского. Все свободное время я посвящал творчеству — своей основной работе. Все это труд малооплачиваемый, а самый главный тормоз в моей работе это мои жилищные условия <...> Мне приходится преодолевать тяжелые жилищные условия; — в двух комнатах размещаться с семьей, состоящей из жены, замужней дочери с маленьким ребенком и 18-летним сыном» [9, л. 11об.].

Теоретическая концепция мелодии Ивана Шишова

В 1920-е годы в отечественном музыковедении отмечалась волна интереса к строению и сущности мелодии.

С одной стороны, разработке понятия *мелодии* много внимания уделил Б.Л. Яворский в процессе развития своей теории ладового ритма. В его работе «Конструкция мелодического процесса» [10]¹⁷ мелодия предстает как «развертывание во времени потенциальной энергии определенного лада» [10, с. 35]. «Лад определяет о б л а с т ь возможных в нем мелодических процессов; но лад не предопределяет индивидуальный вид мелодического оформления» [10, с. 36].

«Продолжительность всего мелодического процесса определяется продолжительностью внимания, нужного для осознания возможного <...> разрешения всех неустойчивых звуков, встречающихся в развертывании данного процесса» [10, с. 9].

С другой стороны, интерес отечественных музыковедов к сущности мелодии обострился в результате знакомства с книгой Э. Курта «Основы линейного контрапункта» [12]¹⁸. Эта книга (в немецкоязычном варианте) попала в руки молодого Б. Асафьева в 1924 году. Идеи о непрерывности мелодического процесса, об относительной независимости мелодии от гармонической вертикали, высказанные в ней, ускорили собственные научные поиски Асафьева и вплотную подвели его к разработке теории *интонации*.

У теории ладового ритма в двадцатые годы было множество последователей. На Всесоюзной конференции по вопросам теории и практики ладового ритма, состоявшейся в феврале 1930 года, было прочитано 13 развернутых докладов¹⁹. Среди тем докладов были и такие: «Методы музыкально-педагогической работы на основе теории слухового тяготения в Первом московском музыкальном техникуме» (С.В. Протопопов); «О методах работы на

основе ладового ритма в Московской народной консерватории (1906—1916) и в детских группах музыкальных школ» (Н.Я. Брюсова); «Применение теории ладового ритма в курсах изучения музыкальной литературы на инструкторско-педагогическом факультете Московской государственной консерватории» (М.С. Пекелис).

Перспективы использования теории Яворского для целей мелодического анализа были раскрыты в статье Л. Кулаковского «К вопросу о строении народных мелодий» [13]. Ключ к ладово-мелодическому анализу давала таблица функциональных значений, приписываемых каждой ступени натурального мажора и минора:

Ступени	Значение в мажоре	Значение в миноре
I	T _I	T _I
II	So.c. (®)	Do.c. (®)
III	T _{III}	T _{III}
IV	Do.c. (®)	So.c. (®)
V	T _V	T _V
VI	Sbv. (®)	Dvb. (®)
VII	Dvb. (®)	Sbv. (®)

Эти функциональные значения выведены из известных схем Яворского, отображающих ладовый момент доминанты (*h-f*) в единичной системе и ладовый момент субдоминанты (*d-a—dis-as*) в двойной системе. Отсюда для мажора получается: VII ступень — вводный тон доминанты, IV ступень — обратно-сопряженный тон доминанты, VI — вводный тон субдоминанты, II — обратно-сопряженный тон субдоминанты. В натуральном миноре субдоминанта представлена четвертой и седьмой ступенями.

Учитывая продолжительность звучания каждой ступени в мелодии конкретной песни, Кулаковский выводит так называемые ладометрические индексы, отражающие процентное участие той или иной функции в мелодии. Это, в свою очередь, открывает путь, во-первых, к анализу баланса устойчивости-неустойчивости внутри каждой мелодии, а во-вторых, к статистическому анализу преобладания той или иной функции на материале большого числа песен (что автор и делает, беря в круг исследования не только русские, но и украинские, польские, киргизские, и даже «индейские» и «негрские» песни).

Что же касается Асафьева, то его собственные аналитические наблюдения, касающиеся мелодии, вошли в книгу «Музыкальная форма как процесс». Там же есть ссылка на неизданный текст Асафьева, касающийся «обобщения зрительных проекций мелодических линий на материале русских народных песен» [14, с. 80 (сноска)]. Правда, мелодия оставалась для Асафьева лишь частным проявлением *мелоса*, то есть процессуальной сущности музыки, каковую сущность он и охватывал понятием «интонация».

¹⁶ Цитируемые далее строки были вычеркнуты автором письма из черновика.

¹⁷ «Экспериментально-психологические» подходы к теории мелодии содержались и в статье «Восприятие ладовых мелодических построений», написанной Б. Яворским совместно с С.Н. Беляевой-Экземплярской [11].

¹⁸ В данном контексте необходимо отметить также переведенную на русский язык книгу Эрнста Тоха «Учение о мелодии» [6], где немало внимания уделено описанию видов мелодического контура.

¹⁹ Итог обсуждению подвел А.В. Луначарский, на тот момент уже смещенный с поста наркома просвещения и назначенный председателем Ученого комитета при ЦИК СССР.

Концепция Ивана Шишова в контексте упомянутых теорий стоит особняком. При анализе мелодии он более всего опирается на числовые (сложение и вычитание интервалов) и графические методы. Возможно, к этому его подтолкнули личные контакты с Г. Конюсом и впечатление от его теории метротектонизма. Ведь, как известно, Конюс в ходе демонстрации результатов своих исследований широко пользовался схемами, где указывались суммы тактов, занимаемых разделами музыкальной формы, и подчеркивались элементы симметрии. В частности, статья Конюса «К нотному метротектоническому плану *Adagio sostenuto* сонаты op. 27 № 2» была опубликована в том же номере журнала «Музыкальное образование», что и статья Шишова.

Что же представляла собой теория И.П. Шишова, изложенная в уже упомянутой статье «К вопросу об анализе мелодического строения»?

Саму статью можно было бы условно поделить на три части: 1) введение, где, во-первых, помещен список литературы (в основном немецкоязычной) о мелодии, начиная с 1755 года, и, во-вторых, дается схема синтаксического членения музыки от мельчайшей единицы (моры) до периода и строфы;

2) описание методов выделения мелодического остова (на основе арифметических действий над интервалами);

3) исследование соотношения «мелодической ткани» с остовом на конкретных примерах; детальный анализ двух примеров — Этюда №25 *f-moll* (op. posth. № 1) Ф. Шопена и дуэта Левко и Ганны из оперы «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова.

В первой части статьи Шишов рассматривает синтаксическое членение музыкальной речи по аналогии с членением речи поэтической, обращаясь к «старым добрым» древнегреческим терминам. На это, как указывает сам автор, его натолкнули мысли, высказанные Юлием Мельгуновым в его работе «О ритме и гармонии русских народных песен» [16].

«В основание ритмического измерения времени, — пишет Ю. Мельгунов, — принимается продолжительность выговора краткой гласной (*chrònos pròtos*) — мора. Это есть вместе с тем и кратчайшая ритмическая единица времени — неделимая. Для выговора долгой гласной требуется вдвое более времени, чем для выговора короткой. Так как русский язык не знает разницы между долгими и короткими гласными, то в приложении учения Аристоксена к нашему языку мы должны разуметь условно под долгой Аристоксена — соединение двух слогов.

Из различных сочетаний долгих и коротких слогов получаются различные —

1. Стопы. Несколько стоп, соединенных вместе, образуют —

2. Колонны (равняющиеся обыкновенно, при современном способе печатания стихов, строке,) и

3. Периоды.

Периоды образуют:

4. Строфы или системы.

Но самая существенная роль в составлении стопы принадлежит разнице не между долгой и краткостью, а между ударяемыми и неударяемыми слогами» [16, с. 367].

Согласно Мельгунову, мора — наиболее краткая длительность в мелодии рассматриваемой песни. Это же утверждает и Шишов: «мора — кратчайшая нота в мелодии».

Преодолевая технически не вполне ясный момент промежуточных звеньев между мельчайшей нотой мелодии и стопой, Шишов, во-первых, выстраивает цепочку «мора → полумотив → мотив», а во-вторых, пишет, что «древнегреческую стопу можно сравнить и с мотивом» [4, с. 152—153]. В мотиве, или стопе, различаются, как минимум, два момента — сильный (ударный) и слабый (безударный).

Далее иерархия выстраивается так же, как и в работе Мельгунова: две стопы дают один колон, два колона — период, два периода — строфу.

Справедливости ради надо заметить, что в дальнейшем изложении своей теории Шишов практически не пользуется этой схемой. Значимым моментом оказывается лишь различие между стопами (мотивами), начинающимися со слабой доли и начинающимися с сильной.

Утверждение Шишова «Для образования кратчайшего мелодического мотива необходимо наличие не менее двух нот разной высоты, имеющих один динамический центр» [4, с. 153] представляется автору данной статьи неверным. Мотив вполне может быть образован и из сочетания нот одной высоты; важно лишь, чтобы был «один динамический центр».

Во второй части статьи, приступая к описанию выделения остова из мелодической ткани, Шишов вводит четыре графических символа: дуга (полукружие, разомкнутое вниз), черта, пунктирная дуга и пунктирный квадрат.

Дуга отмечает «момент смены высоты тона с акцентом», то есть момент перехода от слабой доли к сильной в случае, если этот момент находится внутри мелодической фразы (а еще лучше — внутри затактового мотива).

Черта изображается под нотами, первая из которых падает на сильную (или относительно сильную) долю, а последующие занимают собой слабое время («акцент падает на тон, от которого голос, идя далее, меняет высоту»).

Пунктирная дуга отмечает «внутритактовые, как бы ослабленные акценты», то есть переход от слабой к относительно сильной доле (к «немотивообразующему» икту). В некоторых случаях такой дугой отмечается переход к сильной доле после паузы (когда Шишов мыслит эту грань внутри одного мелодического отдела — см. далее анализ скерцо из Сонаты № 4 Л. Бетховена).

Пунктирный квадрат означает границу между отделами (фразами, предложениями, периодами).

Думается, что значок «пунктирная дуга» Шишов применяет несколько произвольно.

Над чертой, а также внутри дуги и квадрата ставятся цифры, равные величине мелодического интервала. Например, ход на терцию вверх обозначается «+2», на секунду вниз — «-1», и т. п.

Далее Шишов описывает процедуру, называемую им «приведение интервалов» (видимо, испытывая удовольствие от математического термина «приведение»).

«Если мы имеем на черте не один, а два интервала, — пишет исследователь, — то при двух из большего можно вычесть меньший, оставив знак большего; если же они равны и с противоположными знаками, то их можно сократить; если равны, но с одинаковыми знаками, то — сложить. Когда же на черте находится более двух интервалов, то сначала их слагают в суммы с одинаковыми знаками и потом с двумя суммами поступают как с двумя интервалами» [4, с. 154].

Такое сложное описание, однако, означает очень простые вещи: числа, стоящие *над* чертой, складываются (учитывая минусы, указывающие на нисходящее движение), а числа, стоящие *внутри* дуг и квадратов, не складываются.

В результате получаются, например, такие схемы:

Пример 1. Русская народная песня «Яблонька»



Пример 2. И.С. Бах. Фуга с-moll из II тома ХТК



«Приведение интервалов» дает более краткий ряд чисел. Он состоит из чередования итоговых сумм и — «нетронутых» чисел, разместившихся внутри дуг. Например, в песне «Яблонька» возникает ряд «-3, +4, -3, +3, -4». Реализуя его в нотах, Шишов получает «мелодический остов» этой песни. Мы бы применили тут термин «редукция».

В анализе темы из фуги И.С. Баха мы видим даже двухшаговую редукцию — в первый раз снимаются два начальных мелодических шага ($-1+1=0$) и шестнадцатые в конце такта ($-1+(-1)=-2$), а во второй раз все мелодическое движение второй половины такта сводится к скачку $d^{\sharp}-a$.

Редукция может затрагивать и числа, находящиеся *внутри* дуг. Это означает введение дифференциации между сильной и относительно сильной долей:

Пример 3. Белорусская народная песня



Здесь в исходном варианте нигде нет места, где бы над чертой стояли хотя бы два числа, поэтому уже в первой редукции Шишову приходится складывать «-1» (стоящий внутри первой дуги) и «+1» (над второй чертой), а во втором такте — «-1» и «-1» (в дуге). В сложении участвуют только числа в дугах, соответствующих относительно сильным долям.

Необходимо обратить внимание на большие дуги и пунктирные скобки, нарисованные Шишовым под нотными примерами. Скобки отмечают числа, которые надлежит сложить в ходе редукции. Например, в белорусской песне в первом такте складываются «-1» и «+1» (получается ноль), а во втором такте — «-1» и «-1» (получается «-2», которое в редукции стоит в пунктирной полукружии).

Дуги означают элементы цифровой симметрии, которую Шишов (видимо, ориентируясь на Конюса), настойчиво ищет в своих примерах. Ведь если удастся обнаружить симметрию в *каждом* примере, это будет означать *закономерность*, которой подчиняется любая мелодия. «Выделяя таким методом мелодический остов, — пишет Шишов, — мы на момент переходим из временной области выражения данной мелодической организации в область как бы начертательную, пространственную, цель которой выявить характер расположения основных интервалов остова» [4, с. 154]. И продолжает далее: «Всякая художественная мелодическая организация подчинена естественным законам равновесия, несмотря на бесконечное разнообразие и видоизменение элементов, входящих в ее состав» [4, с. 155].

Правда, в поисках симметрии Шишов допускает некоторые натяжки. В примере с фугой Баха он берет для анализа не саму тему, а *ответ*, и в результате получается симметрия «+1 -3 +1» (а иначе было бы «-1 +1 -3 +1»). В правой части примера с песней «Яблонька» Шишов захватывает в нижнюю пунктирную скобу последнюю восьмушку третьего такта, что позволяет ему трактовать вторую половину мелодии не как «+2 -3», а как «+3 -4» (что симметрично первой половине). Интуитивно Шишов чувствует, что предложенный им вариант правильнее. А почему правильнее? Да потому, что в варианте «+3 -4»

в остов мелодии попадает нота «си» (а не «ля»); а «си», во-первых, стоит, хотя и на второй доле, но на более сильном времени, чем «ля», а во-вторых, оказывается в данном случае аналогом тона речитации — второй мелодической опорой после «ми». Но все эти факторы Шишов в своей теории не учитывает.

Что же представляют собой мелодические осто́вы, полученные по методу Шишова? Это редукции мелодического рисунка, в которые включены все «иктовые» тоны, а также предшествующие им предыктовые. В общем случае эти осто́вы правильно отражают движение мелодии между нижней и верхней границей своего амбитуса. Если же не совсем правильно, то Шишов может «подправить» свои редукции, как в случае с «Яблонькой».

Действительно, в ходе анализа мелодии всякий исследователь сталкивается с проблемой сделать наиболее органичную и информативную редукцию.

Например, Г. Шенкер [17] в своих редукциях опирается на первоструктуру и ее первичные пролонгации (список которых «кодифицирован»). Это означает, что за всякой мелодией будут искажаться более глубинные слои, которые, в конце концов, должны свестись к *перволинии* (3-2-1, 5-4-3-2-1 или 8-7-6-5-4-3-2-1). Каждому звуку перволинии должны подстоять определенные гармонические вертикали (*ступени баса*). Следовательно, в основе шенкерианских редукций лежат *гармонические факторы*.

М. Арановский [18] в своих анализах выделяет *слой основы* и *слой орнаментации*. Эта дифференциация у него основана на различии *устоев* и *неустоев*. В пользу устойчивости какого-либо тона говорит: 1) его сравнительно большая продолжительность; 2) размещение на сильной доле такта; 3) господствующее высотное положение; 4) приемы опевания и другие способы мелодического выделения; 5) гармоническая краска; 6) громкость и артикуляция; 7) мелизматические приемы [18, с. 112]. Напомним, что Арановский стремился доказать самостоятельность мелодических явлений в сравнении с гармонией и метроритмом.

Можно рассмотреть еще один анализ Шишова.

Пример 4. Л. Бетховен.

Соната для ф-но № 4 Es-dur (op. 7), III часть



Нижняя строка — очевидно, результат не первой, а второй редукции. Первые полтора такта Шишов оставил без изменений. Во втором такте не стал суммировать «+2» и «+2» (чтобы потом — см. следующий нотный пример — выявить симметрию). Зато третий и первую половину четвертого такта свел всего лишь к одной ноте — es^2 (+2-1-2+1). Далее он получил b , сложив «+2» и «-5» в 4-м

такте. Содержание пятого такта нивелировано (+1+2-3=0). А вот дальнейшая редукция выполнена последовательно.

Получив выразительный волнообразный остов, Шишов ищет в нем элементы симметрии. Для этого он делит его на разделы, обозначенные буквами А, В и С. Поясним. Звуковысотный смысл этих разделов становится ясным из следующего нотного примера.

Пример 5. Симметрия звуковысотных фигур



Действительно, каждая из этих фигур внутри себя симметрична.

Как бы редуцировал Шенкер эту бетховенскую мелодию? Видимо, так:

Пример 6. Анализ темы

III части Сонаты № 4 по Шенкеру



В чем отличие полученных схем? Схема Шишова выявляет опорные тоны мелодии и границы мелодического амбитуса. Эта редукция целиком относится к переднему плану. Редукция по Шенкеру выявляет урлинию и ходы среднего и переднего планов в иерархической подчиненности поверхностных линий глубинным.

Представляется, что методы Шишова проигрывают методам как Шенкера, так и Арановского и в своей органичности, и в информативности. Да и сам результат — высотное соотношение ударных тонов — вряд ли может вскрыть сущность мелодии, так как такое соотношение есть следствие наложения линий становящегося линейно-гармонического комплекса на метрическую сетку.

Тем не менее, сама идея поиска некоей логической подосновы за конкретным видом мелодического рисунка, безусловно, верна.

В третьей части своей статьи Шишов рассматривает вопрос о соотношении мелодии и ее осто́ва. Интересен один из примеров, иллюстрирующих постепенное наращивание мелодической ткани на осто́ве.

Пример 7. Анализ песни «Ай, во поле липенька»



В поисках сущности мелодического осто́ва Шишов прибегает к терминам энергии и движения. Он пишет, что мелодический остов «представляет собой ряд силовых моментов различных степеней и направлений, подчиненных закону симметрии, но как бы на момент

остановившихся в своем действии, вследствие удаления соединяющей их материи» [4, с. 26].

Свои схемы автор считает как бы фотокадром динамических процессов — толчков, падений, остановок.

Рассуждая о строении мелодических фраз, Шишов говорит о напряжении, рождающемся между двумя точками остова — отправной (т.е. первым звуком фразы) и конечной (последним звуком фразы). «Каждый мелодический ход остова, выраженный одной цифрой, — пишет автор, — имеет 2 точки, из которых 1-я (отправная) обладает свойством отталкивающим, — возбуждающим к движению, а 2-я (конечная) обладает свойством притяжения. Сила энергии, развивающаяся у исходной точки, зависит от интервала, на который она простирается, и пути. <...> Расширение ткани в начале мелодического организма можно назвать активным моментом, и, напротив, расширение в конце (после опорной точки) — пассивным» [4, с. 27].

Под интервалом имеется в виду высотный интервал между первым и последним звуком фразы (и ее остова), «путь» означает мелодический контур и, в особенности, его протяженность (длину).

Далее следуют подобные рассуждения о конечной точке. В этом, безусловно, проявляется влияние бытовавших и в Германии, и в России в 1910—1920-е годы представлений о музыке (и в частности, о мелодии) как об энергетическом процессе, преодолевающем сопротивление материала, о кинетической и потенциальной энергии тонов мелодии и аккордов.

Заканчивается статья, как уже говорилось, двумя подробными анализами произведений Шопена и Римско-Корсакова. Вот несколько слов о первом из них.

В главной теме Этюда *f-moll* (точнее, в ее вступительной части, которая позже станет «припевом») Шишов выделяет два мотива — *a* (+1+1) и *b* (+4—1).

Пример 8. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*
(3 новых этюда, op. posth., № 1), тт. 1—2



Трижды проведя сцепление этих мотивов, Шопен далее трансформирует первый из них: «+1+1» → «+1-2».

Пример 9. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*, тт. 1—5



На границе мотива «+1+1» и его трансформации «+1+2», по мысли Шишова, рождается третий мотив *c*, который ляжет в основание второй темы этюда (*es-f-es-f*).

Второй мотив *b* порождает и начальную фразу главной темы:

Пример 10. Ф. Шопен. Этюд *f-moll*, тт. 9—10



Все это, по мысли Шишова, приводит к особой «монотности» мелодической структуры этюда и к тому, что мелодия, несмотря на обилие изгибов и хроматизмов, легко воспринимается.

Спустя год после статьи И. Шишова в журнале «Музыкальное образование» была напечатана уже упомянутая статья Льва Кулаковского «К вопросу о строении народных мелодий» [13]. Помимо функционального анализа, в этой статье описывается «скрытый ладовый ритм» мелодий и выявляется взаимодействие рисунка мелодии (как самостоятельного параметра) с ладовыми тяготениями.

Методы Кулаковского, в основе которых лежит ладовый анализ, автору данной статьи представляются гораздо более органичными и действенными, нежели методы Шишова. Хотя, конечно, и Кулаковскому не удалось создать универсальный алгоритм анализа мелодии. В 1930—1933-е годы, попав в тиски политического давления, он полностью отказался от теории Яворского и перешел к чисто описательным способам «анализа музыкального содержания» мелодий [19; 20]. Впоследствии Кулаковский обрел значительный авторитет музыковеда-этнографа, который на основе работы в многочисленных фольклорных экспедициях создал труд «Песня, ее язык, структура, судьбы» [21], а закончил жизнь уникальной попыткой воссоздания древнерусского мелоса на материале «Слова о полку Игореве» [22].

В фонде И.П. Шишова в архиве ВМОМК им. М.И. Глинки [23]²⁰ хранится документ, свидетельствующий о глубоком интересе, проявленном Шишовым к исследованиям Кулаковского. Это восьмистраничная машинопись на листах формата, превышающего А4. Она целиком состоит из цитат, взятых Шишовым из статьи «К вопросу о строении народных мелодий». На отдельном листке Шишов написал таблицу ладометрических индексов — результат статического ладового анализа народных песен.

Следовательно, Шишов не был «герметичен» в своей теории и был готов воспринять научные методы, отличные от его собственных.

Итак, хотя аналитические методы Шишова порой излишне прямолинейны и неорганичны, в основе их лежит естественное для всякой научной деятельности стремление найти теоретическую модель, управляющую как общей структурой мелодии, так и порождением всех ее частей из начальных.

²⁰ Конспект статьи «К вопросу о строении народных мелодий» хранится в архиве в одном конверте с нотными примерами Шишова к его собственной статье «К вопросу об анализе мелодического строения». Причем на конверте неверно указан год публикации (1927 вместо 1928) и отсутствует фамилия Кулаковского. В связи с этим можно сделать ложный вывод, будто автором машинописного текста является сам Шишов.

Не зная о теории Шенкера, он ищет методы редукции мелодической ткани и выявления ее остова, которому, по мысли Шишова, должна быть присуща архитектурная и числовая симметрия.

Ведя свои научные поиски в 1920-е годы, то есть за 20—30 лет до изобретения М. Бэббитом set-теории и почти за полвека до начала использования в отечественном музыкознании числовых обозначений интервальных структур (4.6 etc.), Шишов отслеживает мотивные трансформации с помощью числовых обозначений интервалов.

И хотя его поиски не привели к существенным результатам, в своей интенции они были верны. Возможно, лишь общественно-политические условия не дали Шишову возможности развернуть эти поиски в должном масштабе и воспитать учеников, которые, быть может, смогли бы сказать новое слово и в исследовании мелодии, и в анализе сложных звуковысотных структур музыки XX века.

Список литературы

1. Шишов Иван Петрович // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. — М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982.
2. Личное дело И.П. Шишова // Архив Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Оп. 23. Ед. хр. 9.
3. Знамя коммуны. — 1939. — 17 июня.
4. Шишов И.П. К вопросу об анализе мелодического строения // Музыкальное образование. — 1927. — № 1/2; № 3/4.
5. Музыкальное образование. — 1928. — № 6.
6. Тох Э. Учение о мелодии. — М.: Гос. изд. муз. сектор, 1928.
7. Московская консерватория, 1866—1966 / ред. кол.: Л.С. Гинзбург, А.И. Кандинский, А.А. Николаев, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина (Рукавишников). — М.: Музыка, 1966.
8. Дроздов А.Н. Памяти И.П. Шишова // Советская музыка. — 1947. — № 4.
9. Служебная и общественная деятельность И.П. Шишова (разл. рукописн. и печатн. материалы) // Архив ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 19 (И. П. Шишов). Ед. хр. 324.
10. Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса // С.Н. Беляева-Экземпларская, Б.Л. Яворский Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. — М.: ГАХН, 1929.
11. Беляева-Экземпларская С.Н., Яворский Б.Л. Восприятие ладовых мелодических построений // Сборники экспериментально-психологических исследований / Труды Гос. акад. худ. наук. Психофизическая лаборатория. Вып. 1. — Л.: Academia, 1926.
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б.В. Асафьева. — М.: Музгиз, 1931.
13. Кулаковский Л.В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. — 1928. — № 4/5; № 6.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
15. Конюс Г.Э. К нотному метротектоническому плану Adagio sostenuto сонаты op. 27 № 2 // Музыкальное образование. — 1927. — № 1/2.
16. Мельгунов Ю.Н. О ритме и гармонии русских народных песен // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. — М., 1906.
17. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б.Т. Плотникова. — Красноярск, 2003. Т. 1: текст; Т. 2: нотн. примеры.
18. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991.
19. Кулаковский Л.В. Анализ выразительности народных мелодий // Музыкальное образование. — 1930. — № 6.
20. Кулаковский Л.В. О методологии анализа мелодии // Советская музыка. — 1933. — № 1.
21. Кулаковский Л.В. Песня, ее язык, структура, судьбы. — М.: Сов. композитор, 1962.
22. Кулаковский Л.В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. — М.: Сов. композитор, 1977.
23. «К вопросу о строении народных мелодий» (журнал «Музыкальное образование» [1927]) // Архив ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 19 (И.П. Шишов). Ед. хр. 631.



НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР ПО КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВУ «ИНФОРМКУЛЬТУРА» В 2014 ГОДУ

- формирует информационную и документальную базу научных исследований в области культуры и искусства,
- оказывает информационную поддержку организациям и учреждениям культуры,
- содействует повышению профессионального уровня работников культуры,
- выполняет функции координационного органа Росинформкультура — отраслевой системы научно-информационного обеспечения культурной деятельности.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

В связи с изменением издательской стратегии Российской государственной библиотеки с 2014 года печатные реферативные и библиографические указатели по культуре и искусству, выходявшие в свет с 1973 по 2013 гг., будут публиковаться только в электронной форме на сайте Научно-информационного центра по культуре и искусству Российской государственной библиотеки по адресу: <http://infoculture.rsl.ru>.

Первые номера всех серий библиографических и реферативно-библиографических указателей опубликованы на сайте «Информкультура» в открытом бесплатном доступе в декабре 2013 года.

К последующим номерам онлайн-доступ будет открыт на основе оформленного абонемента в течение всего года.

Вашему вниманию будут представлены следующие серии библиографических и реферативно-библиографических указателей:

Название указателя	Периодичность	Цена одного выпуска	Цена годового комплекта
БУ Библиотечное дело и библиография	6	60,00	300,00
БУ Зрелищные искусства	4	50,00	150,00
БУ Изобразительное искусство	4	60,00	180,00
РБУ Культура. Культурология	6	60,00	300,00
РБУ Музейное дело и охрана культурного наследия	6	70,00	350,00
БУ Музыка	6	60,00	300,00
БУ Эстетика	4	40,00	120,00
РБУ Культурные практики в сфере досуга	6	60,00	300,00

Подготовленные для печати издания размещаются на сайте в формате pdf для максимально удобного скачивания и печати.

УДК 811.11
ББК 81.432.1 р30

В.А. ГОНЧАРОВА

**КУРС ДИСЦИПЛИНЫ
«АНГЛИЧАНЕ И РУССКИЕ:
ПРЕОДОЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ
СТЕРЕОТИПОВ»
(УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА)**

Излагаются основные положения авторской учебно-методической программы дисциплины, нацеленной на дальнейшее совершенствование межкультурной коммуникативной компетенции у студентов языковых вузов.

Ключевые слова: национальный социокультурный стереотип, стереотипное мышление, национальный характер, преодоление стереотипов, снятие абсолютности, рефлексия.

Современное иноязычное образование осмысливается, прежде всего, в межкультурной системе координат, определяющей новые ориентиры развития. Ключевым смыслом овладения иностранным языком в системе высшего образования является формирование и развитие способности решать профессионально значимые задачи в глобальном контексте коммуникации, осуществлять межкультурную медиацию как средство профессиональной самореализации. Специалисты в области лингвистики, педагогического образования, межкультурной коммуникации в этом отношении являются главными субъектами такого образования, адресатами соответствующих учебных планов и учебных программ. В данной статье излагаются основные положения именно такой учебной программы, которая ориентирована на развитие межкультурного аспекта личностного мировоззрения будущего профессионала — участника межкультурной коммуникации.



VI

КАФЕДРА

Рассматриваемая учебная программа по курсу дисциплины «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» разработана для магистрантов, обучающихся по направлению подготовки 035700.68 Лингвистика на базе Института иностранных языков Московского городского педагогического университета, и относится к курсам по выбору М1 Цикла общенаучных дисциплин. Программа составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки 035700.68 Лингвистика (квалификация (степень) «Магистр») от 20 мая 2010 года. Необходимо заметить, что данная программа может быть интегрирована аналогичным образом в соответствующую программу подготовки бакалавриата.

Цель учебного курса:

дальнейшее совершенствование межкультурной коммуникативной компетенции в контексте изучения проблематики межкультурной коммуникации, в частности, путей преодоления абсолютности национальных социокультурных стереотипов об английском национальном характере как ориентира для реализации профессионально-когнитивных и лингвокультурологических стратегий будущего магистра. Межкультурная компетенция в рамках данного курса формируется в плане готовности обучаемых к организации и осуществлению межкультурного диалога с позиций представителей российской национальной культуры; включает в себя помимо иноязычной коммуникативной социально-личностную, общекультурную (общенаучную), исследовательскую компетенции, каждая из которых предполагает предметные социокультурные, методологические и процедурные знания, коммуникативные, исследовательские (когнитивные, организаторские, конструктивные) умения.

Задачи учебного курса:

- ознакомить магистрантов с теоретическим обоснованием проблемы национального стереотипа в процессе межкультурной коммуникации и его содержания как социокультурного феномена с позиций структуры национального самосознания; раскрыть суть и системные связи понятий антропостереотип (гетеростереотип и автостереотип); ознакомить с методологическими и концептуальными основаниями стратегии преодоления абсолютности стереотипов;
- ориентировать на осознание психологических механизмов стереотипного мышления и национального самосознания (избирательность национального самосознания, абсолютизация относительных свойств этноса, тенденциозность в их оценке, генерализация несущественных для общего понимания этнических качеств); обобщить приемы и способы актуализации механизмов стереотипного мышления (приемы направленного наблюдения, двойного видения, различения фактов и оценочных суждений; контроля за собственным стереотипным восприятием; перевода неосознанного в область осознаваемого на ассоциативном уровне);

- сформировать следующие методологические умения:
- идентифицировать существующий комплекс стереотипов об английском и русском национальном характере;
- осуществлять концептуальный анализ (лингвокультурологическую интерпретацию) аутентичного для английской / российской культуры текстового материала в рамках выделения набора черт национального характера с учетом возможной их многозначной трактовки в данной культуре;
- анализировать и моделировать системы культурных ценностей в английской и российской культурах в сопоставительном аспекте; проводить на этом основании сопоставительный анализ манифестаций национального характера в соответствующих культурах;
- предпринимать анализ и моделирование схем восприятия национального характера (и национального восприятия вообще) в рамках английской и российской национальных культур с позиции понимания отнесенности природы культуры как феномена;
- способствовать развитию эмпатического отношения к представителям как иной, так и собственной национальной общности, осознания их как равновеликих индивидуальностей; мотивации к дальнейшему знакомству с другими национальностями на основе исследовательского характера восприятия и личной инициативы;
- расширить умения самостоятельного мотивированного поиска объективной инокультурной информации в разнообразных источниках традиционно-бытовой культуры: литературе, СМИ, глобальной информационной сети Интернет, поведенческих стратегиях повседневной жизни, ситуациях, бытовой обстановке.

Областями профессиональной деятельности магистров, на которые ориентирует дисциплина «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» являются: межкультурная коммуникация, межкультурное образование.

Освоение дисциплины готовит к работе со следующими *объектами* профессиональной деятельности магистров: иностранные языки и культуры стран изучаемых языков, теория межкультурной коммуникации.

Процесс изучения дисциплины «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» направлен на формирование следующих компетенций:

Общекультурные компетенции:

- ориентация в системе общечеловеческих ценностей и способность учитывать ценностно-смысловые ориентации различных социальных, национальных, религиозных, профессиональных общностей и групп в российском социуме (ОК-1);
- способность руководствоваться принципами культурного релятивизма и этическими нормами, предполагающими отказ от этноцентризма и уважение своеобразия иноязычной культуры и ценностных ориентаций иноязычного социума (ОК-2);

- овладение навыками социокультурной и межкультурной коммуникации, обеспечивающими адекватность социальных и профессиональных контактов (ОК-3);
- готовность к работе в коллективе, социальному взаимодействию на основе принятых моральных и правовых норм, проявлению уважения к людям, готовность нести ответственность за поддержание доверительных партнерских отношений (ОК-4);
- владение культурой мышления, способность к анализу, обобщению информации, постановке целей и выбору путей их достижения, владение культурой устной и письменной речи (ОК-7);
- стремление к постоянному саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства; способность критически оценить свои достоинства и недостатки, наметить пути и выбрать средства саморазвития (ОК-11).

**Профессиональные компетенции
в области профессионально-практической
деятельности:**

- владение системой лингвистических знаний, включающей в себя знание основных явлений на всех уровнях языка и закономерностей функционирования изучаемых языков, его функциональных разновидностей (ПК-1);
- владение системой знаний о ценностях и представлениях, присущих культурам стран изучаемых иностранных языков, теоретическими и эмпирическими знаниями в области межкультурной коммуникации, знанием основных различий концептуальной и языковой картин мира носителей русского и изучаемых языков (ПК-2);
- обладание когнитивно-дискурсивными умениями, направленными на восприятие и порождение связанных монологических и диалогических текстов в устной и письменной формах (ПК-3);
- владение конвенциями речевого общения в иноязычном социуме, правилами и традициями межкультурного и профессионального общения с носителями изучаемого языка (ПК-5);
- готовность преодолевать влияние стереотипов и осуществлять межкультурный диалог в общей и профессиональной сферах общения (ПК-7);
- способность выявлять источники возникновения конфликтных ситуаций в межкультурной коммуникации, выявлять и устранять причины дискоммуникации в конкретных ситуациях межкультурного взаимодействия (ПК-20).

**Профессиональные компетенции
в области научно-исследовательской
деятельности:**

- способность структурировать и интегрировать знания из различных областей профессиональной деятельности и способность их творческого использования и развития в ходе решения профессиональных задач (ПК-34);

- умение видеть междисциплинарные связи изучаемых дисциплин и понимать их значение для будущей профессиональной деятельности (ПК-35);
- умение изучать речевую деятельность носителей языка, описывать новые явления и процессы в современном состоянии языка, в общественной, политической и культурной жизни иноязычного социума (ПК-37);
- способность определять явления и процессы, необходимые для иллюстрации и подтверждения теоретических выводов проводимого исследования (ПК-38);
- умение применять современные технологии сбора, обработки и интерпретации полученных экспериментальных данных (ПК-39);
- владение приемами составления и оформления научной документации (статей), библиографии и ссылок (ПК-41).

**Профессиональные компетенции
в области организационно-управленческой
деятельности:**

- владение навыками организации научно-исследовательской работы (ПК-52).

Специальные компетенции:

- *иноязычная коммуникативная компетенция* как способность осуществлять общение на иностранном (английском) языке в условиях реальных / смоделированных ситуаций межкультурной коммуникации;
- *межкультурная коммуникативная компетенция* как способность выступать в качестве медиатора культур (английской и российской) в ситуациях непосредственно связанных с проявлениями национального характера с учетом осознанного отношения к недопустимости абсолютного восприятия его стереотипизируемых черт.

В целом в ходе курса магистр должен получить следующие предметные социокультурные, методологические и процедурные знания.

Предметные социокультурные знания о:

- национальном стереотипе как социокультурном феномене;
- дихотомии гетеростереотип—автостереотип;
- национальном характере;
- национальном самосознании и его уровнях;
- энтропийном эффекте стереотипного мышления при выполнении межкультурной коммуникации;
- абсолютной природе стереотипа как интегральной проблеме стереотипа;
- культурных универсалиях и их связи с интерпретацией культуры;
- культурных ценностях и их иерархической системе;
- нормативно-ценностных системах английской и российской культуры;
- относительном характере культуры как феномена.

Предметные методологические знания о:

- феномене вторичной языковой личности;
- специфике межкультурного общения с точки зрения проблемы межкультурного понимания;

- проблеме стереотипа как интерферирующего фактора для межкультурной коммуникации;
- концептуальных основах стратегии преодоления стереотипов (усложнение отношения к «чужим», изменение отношения к «чужим», декатегоризация);
- основных принципах межкультурного общения с точки зрения преодоления стереотипов (этического / эмического подходов, гармонизации национально-культурных отношений, критического мышления, культурной рефлексии).

**Процедурные знания
о последовательности действий,
а именно о:**

- способах и приемах актуализации механизмов стереотипного мышления в процессе коммуникации (избирательности стереотипного мышления; генерализации, тенденциозности в оценке, абсолютистности);
- требовании различать общее и частное в манифестациях национальной культуры (национального характера);
- необходимости анализировать аутентичный социокультурный контекст проявления национального характера с точки зрения эмического подхода (выделять культурные универсалии и соответствующие им культурные ценности);
- необходимости отношения к стереотипам как относительно феномену индивидуально-частного характера проявления.

Соответственно знаниям, будущие магистры должны овладеть следующими предметными (коммуникативными и социокультурными невербальными) и исследовательскими умениями.

Предметные умения

Социокультурные невербальные умения:

- воспринимать на сознательном уровне такие особенности стереотипного мышления, как избирательность национального самосознания, абсолютизация относительных свойств этноса, тенденциозность в их оценке, генерализация несущественных для общего понимания этнических качеств;
- применять направленное наблюдение, двойное видение, различать факты и оценочные суждения; контролировать собственное стереотипное восприятие; осуществлять перевод неосознанного в область осознаваемого на ассоциативном уровне;
- разграничивать собственные мнения и собственно стереотипные представления о национальном характере изучаемой культуры;
- идентифицировать собственные социокультурные антропостереотипы (гетеростереотипы и автостереотипы);

Коммуникативные умения:

- концептуализировать аутентичный контекст (собственных) поведенческих стратегий по отношению к стереотипно воспринимаемым чертам национального характера английской и российской культур;

- умения диагностировать, осуществлять сознательную рефлексия и давать вербальную интерпретацию субъективных психологических механизмов стереотипного мышления; вычленять стереотипные концепты в социокультурном контексте; проявлять способность узнавать и диагностировать манифестации релятивного характера культуры в процессе межкультурной коммуникации с учетом объективных особенностей обеих изучаемых культур; осуществлять такую межкультурную коммуникацию;
- анализировать национально-культурные поведенческие стратегии с точки зрения проявления культурных универсалий, осуществлять последующую корреляционную экстраполяцию выделенных универсалий на систему культурных ценностей соответствующей культуры;
- моделировать речевые и поведенческие ситуации социокультурного характера с учетом многозначной интерпретации национальных стереотипов и релятивного характера культуры;
- выступать в качестве медиатора диалога культур.

Исследовательские умения:

- *когнитивные* — выводить стереотипный контекст межкультурной коммуникации на сознательный уровень как результат анализа специфики проявления стереотипов и добиваться их объективации; формулировать обоснованные выводы в результате анализа стереотипных концептов;
- *организаторские* — находить и отбирать социокультурные контексты (аутентичный текстовый материал, видеофильмы, примеры поведенческих стратегий), содержащие стереотипные концепты, организовывать последовательность учебных действий по преодолению их абсолютистности;
- *конструктивные* — подбирать и моделировать правильные иллюстративные социокультурные контексты для обнаружения и анализа стереотипных концептов об изучаемом национальном характере; формулировать методологические рекомендации по совершенствованию процесса межкультурного общения с учетом преодоления стереотипов (при написании научной статьи, а также при самооценке партнеров по обучению);
- *проведение опытной работы* — планировать и проводить микросоциологические исследования (анкетирование, опрос) для выяснения комплекса существующих стереотипов; осуществлять обработку и интерпретацию полученных экспериментальных данных; умения научного анализа и последующего письменного изложения результатов опытной работы (составления и оформления научных статей) — обобщать и теоретически обосновывать (с учетом полученной межкультурной информации) результаты проведенной исследовательской работы.

Будущие магистры также должны *владеть* следующими личностными качествами в результате освоения дисциплины:

- понимать необходимость преодоления абсолютности стереотипов и восприятия представлений о национальном характере как обобщений;
- проявлять уважительное, толерантное, эмпатическое отношение к другим участникам межкультурного общения

на основе понимания объективных различий культур (как равновеликих и равноиндивидуальных образований);

- понимать релятивный характер культуры и, как следствие, относительную природу национального характера и жизни вообще.

Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего часов	Семестр			
		1	2	3	4
Аудиторные занятия (всего)	20	-	20	-	-
в том числе:					
лекции (Л)	10	-	10	-	-
практические занятия (ПЗ)	10	-	10	-	-
семинары (С)	-	-	-	-	-
Контрольное занятие (КЗ) (зачеты и диф. зачеты, которые проводятся в зачетную неделю и не выносятся на экзаменационную сессию)	-	-	-	-	-
Самостоятельная работа (всего)	52	-	52	-	-
в том числе:					
подготовка к практическим занятиям	42	-	42	-	-
подготовка к коллоквиуму	-	-	-	-	-
подготовка учебного проекта / реферата	-	-	-	-	-
другие виды работ (подготовка статьи)	10	-	10	-	-
Вид промежуточной аттестации: зачет (рейтинговая система) / дифференцированный зачет / экзамен	зачет	-	зачет	-	-
Объем работы студента в период экзаменационной сессии	-	-	-	-	-

Содержание дисциплины

Содержание разделов дисциплины

№ п/п	Наименование раздела / темы	Содержание раздела
1	<i>Вводная часть.</i> Создание ориентировочной основы	Основы осмысления национального стереотипа как социокультурного феномена в структуре национального самосознания. Психологические механизмы стереотипного мышления (психологический тренинг). Специфика межкультурного общения: проблема национального социокультурного стереотипа. Специфика межкультурного общения: принципы критического мышления. Методологические основы преодоления стереотипов
2	<i>Основная часть:</i> Межкультурная. Тема 1. Российская культура и автостереотипы	Идентификация автостереотипов. Концептуализация автостереотипов. Изучение объективных источников автостереотипов
3	Тема 2. Английская культура и гетеростереотипы	Идентификация гетеростереотипов. Концептуализация гетеростереотипов. Изучение объективных источников гетеростереотипов
4	Тема 3. Российская и английская культуры. Относительный характер культуры	Относительный характер культуры. Реконструкция культурных отношений с позиции медиатора культур. Выводы. Подведение итогов работы
5	<i>Основная часть:</i> Исследовательская. Презентация статьи	Презентация научной статьи. Обсуждение и выводы. Зачет (<i>рейтинговая система</i>)

Разделы дисциплин и виды занятий

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Лекции	Практ. занятия	Семинары	Самост. работа	Всего
1	<i>Вводная часть.</i> Создание ориентировочной основы	10	-	-	20	30
2	<i>Основная часть:</i> межкультурная	-	8	-	22	30
	Тема 1. Российская культура и автостереотипы	-	2	-	4	10
3	Тема 2. Английская культура и гетеростереотипы	-	4	-	14	18
4	Тема 3. Российская и английская культуры. Относительный характер культуры	-	2	-	4	8
5	<i>Основная часть:</i> исследовательская	-	2	-	10	12
	Презентация научной статьи	-	2	-	10	12

Виды учебной работы, образовательные технологии

Курс состоит из трех частей: создания ориентировочной основы (вводной части), основной части (межкультурной), включающей три раздела, а также исследовательской части. Вводная часть, направленная на создание обобщенной ориентировочной основы деятельности студентов по преодолению стереотипов, основывается на теоретическом и практическом подходах к осмыслению проблемы лингвокультурного стереотипа в контексте межкультурного общения. Теоретическая информация предполагает необходимые сведения о национально-культурном феномене стереотипа, особенностях его функционирования в структуре национального самосознания и национальной культуры. Для формирования межкультурной компетенции в данном аспекте в рамках вводной части формируются представления об особенностях межкультурного общения с позиций возможных проблем межкультурного понимания, понятий диалогичности и монологичности общения, обосновываются концептуальные основы технологии преодоления стереотипов, эксплицируются компоненты методологии курса. Вводная часть курса также ориентирована на сознательно-творческое усвоение студентами механизмов стереотипного мышления и формирование системы ориентиров для дальнейшего осознанного движения к снятию абсолютности стереотипов. Для этого в форме интерактивной проблемной лекции (в рамках психологического тренинга) предлагаются специальные упражнения психологического характера. Преимущественной формой подачи материала во вводной части курса являются лекционные занятия различных типов (проблемная лекция, бинарная лекция (со студентами), лекция-дискуссия, лекция-беседа).

Основная часть курса нацелена на наглядную актуализацию межкультурного и исследовательского потенциала дисциплины и включает, таким образом, межкультурную и исследовательскую части. Межкультурная часть, направленная на дальнейшее совершенствование межкультурной

коммуникативной компетенции будущих магистров, включает три соответствующих раздела (темы). Первый раздел соотносится с изучением темы российского национального характера и автостереотипов. Изучение автостереотипов, таким образом, в данном разделе и последующих, выступает в качестве средства для анализа гетеростереотипов. Данный раздел включает упражнения на идентификацию автостереотипов, на деабсолютизацию автостереотипов-концептов. Второй раздел посвящен реализации темы английского национального характера и гетеростереотипов о нем; представлен аналогичными упражнениями разнообразно тематике гетеростереотипов. Упражнения в каждом разделе представлены в логической последовательности усвоения знаний по мере целесообразного развития стратегии обучения: идентификация стереотипов — концептуально-контекстуальный анализ стереотипов — анализ ценностно-культурного наполнения стереотипов. Необходимо заметить, что на данном этапе научно-исследовательская деятельность будущих магистров уже носит оформленный характер, реализуя подготовительный этап для последующей исследовательской части курса. Студентам предлагается провести опытную работу и апробировать ее результаты (провести микросоциологическое исследование в форме анкетирования/опроса на предмет идентификации существующих стереотипов об англичанах/русских) с учетом корректного использования научных методов эмпирического исследования. Третий раздел межкультурной части курса сопряжен с осознанием релятивного характера культуры как феномена в контексте сопоставительного соизучения родной и иностранной (английской) культур и национальных характеров. Здесь реализуются упражнения на релятивизацию стереотипов.

Исследовательская часть предполагает анализ и обобщение полученной социокультурной информации, обработку и интерпретацию полученных данных в ходе опытной работы с целью формулирования научной статьи. При этом

соблюдаются все основные критерии к написанию подобного рода научных работ (структурирование, выделение основной проблемы, научный стиль изложения, формулирование выводов, оформление библиографии, ссылок и т.д.). Необходимо заметить, что подобное разделение основной части курса носит достаточно формальный характер, поскольку, в силу специфики курса, межкультурная часть также направлена на реализацию исследовательской компетенции студентов и является необходимым звеном в логике развития смыслового содержания дисциплины.

Лекционная форма изложения материала используется в ходе усвоения вводной части курса. Основная часть, иллюстрирующая и уточняющая вводную, представлена *практическими занятиями*.

В силу творческой направленности курса, исследовательский характер деятельности студентов является принципиальным ориентиром обучения. При этом ведущими образовательными технологиями, используемыми для усвоения содержания дисциплины, являются интерактивные технологии (занятия-дискуссии, занятия-презентации, занятия-беседы) по тематике и проблематике будущей профессиональной деятельности в рамках межкультурной направленности. Важнейшей формой контроля усвоения содержания учебного материала курса является разработка, оформление и презентация научной статьи, что способствует формированию научно-исследовательских компетенций учащихся. Широко используется методика групповой работы, что позволяет усилить самостоятельный компонент обучения и добиться развития коммуникативных компетенций студентов (технологии работы в сотрудничестве).

Таким образом, реализация курса предполагает использование следующих образовательных технологий:

Классические (традиционные) технологии: обзорные лекции, предполагающие формирование обобщенного представления о проблемной сущности национального стереотипа в межкультурном общении.

Технологии проблемного обучения: проблемные и бинарные лекции, носящие преобладающий характер в лекционной части курса, способствующие активизации творческого и исследовательского потенциала студентов, развитию профессиональной интуиции; *практические занятия в форме практикума*, используемые в ходе раскрытия тем основной части курса, а также *практические занятия на основе кейс-метода*, позволяющие моделировать ситуацию межкультурного контакта в ходе раскрытия определенных аспектов тем (объективация стереотипов).

Игровые технологии: ролевые игры, позволяющие моделировать межкультурные отношения с учетом специфики стереотипов (сопоставление российской и английской культур в ходе изучения темы 3).

Технологии проектного обучения: исследовательский проект, реализуемый в ходе проведения микро-соцопросов с целью выявления стереотипов как среди студенческой, так и не студенческой аудитории, а также в ходе подбора иллюстративного микроконтекста для презентации стереотипных концептов.

Интерактивные технологии реализуются в ходе всего обучения и предполагают наличие постоянной обратной связи между преподавателем и студентами на фоне достижения личностных результатов обучения. Роль преподавателя при этом сводится к организатору и координатору межкультурного общения студентов, партнеру по профессионально-ориентированной деятельности. Данные технологии реализуются в ходе *лекции-дискуссии, лекции-беседы*, а также характеризуют коммуникативную направленность всех практических занятий курса.

Информационно-коммуникационные технологии включают *практические занятия в форме презентации*, основанные на проведенной исследовательской деятельности с использованием специализированных программных сред (в ходе презентации научных статей).

Каждая тема и смысловой блок курса предусматривают выполнение *самостоятельной работы студентов* с целью расширения, уточнения, осмысления полученной в ходе аудиторной работы информации.

Самостоятельная работа студентов по курсу «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» предполагает изучение и анализ научной литературы по проблеме и социокультурной природе стереотипа, постулирование выводов и обсуждение информации на лекциях-дискуссиях, интерактивных практических занятиях; поисковую работу с научной литературой, в поисковых системах Интернет, обращение к личному жизненному опыту, проведение микросоциологических исследований, анализ видео- и аудиоматериалов с целью получения дополнительных аутентичных примеров (разнообразного характера) стереотипных концептов об английском / российском национальном характере, сведений об их объективных источниках, анализ их объективной природы; моделирование схем национального восприятия, коррекционная работа с эволюцией собственных стереотипов. Значительная доля самостоятельной работы студентов отводится на планирование, разработку, оформление и презентацию научной статьи.

Разделы также контролируются в процессе текущего и итогового контроля. Зачеты определяются на основе рейтинговой системы контроля. Выполнение всех видов учебной деятельности и форм контроля предполагает использование рейтинговой системы контроля текущей успеваемости. Критерии рейтингового контроля включают следующее: посещаемость, работа на занятии (включая выполнение домашнего задания), результаты текущих контрольно-измерительных мероприятий (опросов, контрольных заданий), определяемые сообразно специфике темы курса, а также дополнительные задания творческого, исследовательского, информационного характера (подготовка презентации, научной статьи).

Таким образом, программа учебной дисциплины «Англичане и русские: преодоление национальных социокультурных стереотипов» встраивается в многогранную систему высшего профессионального иноязычного образования, расширяя палитру актуальных профессиональных компетенций выпускников.

Список литературы

1. Гончарова В.А. и др. Межкультурное общение: непонимание? Лингводидактические решения / В.А. Гончарова, М.Ф. Овчинникова, И.Н. Столярова. — Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2012.
2. Гончарова В.А. Национальные социокультурные стереотипы в обучении иностранным языкам (языковой вуз, английский язык): опыт преодоления / В.А. Гончарова. — Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2010.
3. Гончарова В.А. Учебно-методический комплекс учебной дисциплины «Методика преодоления национальных социокультурных стереотипов об английском национальном характере» по направлению подготовки 050100 «Педагогическое образование», профиль «Иностранный язык». Уровень подготовки: бакалавриат. Курс IV, семестр 7, очная форма обучения / авт.-сост.: В.А. Гончарова. — М.: МГПУ, 2013.
4. Goncharova V.A. The Englishman: Sherlock Holmes or Mr Darcy? ...Or what to think of our national cultural stereotypes / В.А. Гончарова. — Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2010.

[... лекции по культурологии]...

УДК 008(091)
ББК 71.1

Р.Е. ГЕРГИЛОВ

КУЛЬТУРНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ СТЫДА

Статья посвящена причинам возникновения переживания чувства стыда. Они обуславливаются не только индивидуально-психологическими и социальными факторами. Не меньшее значение имеет также обширный спектр культурных факторов: от общих проявлений жизнедеятельности человека, определяемых обычаями, нравами, религией, формами трудовой деятельности и т. д., до его достижений в науке, технике, экономике, искусстве.

Ключевые слова: чувство стыда, культура, человек, межкультурные различия, эпоха модерна, бесстыдство, Рауб М., Элиас Н., Дюрр Г.-П.

Причины возникновения переживания чувства стыда определяются не только индивидуально-психологическими или социальными факторами. Чего обычно стыдится человек, с какой интенсивностью это происходит, зависит и от культурных факторов. К ним относятся общие проявления жизнедеятельности человека, его достижения. Такие, например, как обычаи, нравы, язык, стили одежды, типы жилища, формы трудовой деятельности, воспитание, экономика и государственно-политические учреждения, право и наука, техника, искусство и религия. Каждый из перечисленных факторов по-своему влияет на чувство стыда.

В качестве эксцентричного и духовного существа, то есть, в соответствие со своим способом существования, человек не только социальное, но и культурное существо.

Дистанция, которую он может держать по отношению к самому себе, — это и дистанция по отношению к своей собственной природе. Даже противопоставляя себя ей, он, в то же время, не прекращает, оставаться природным существом. Тем самым, его естественность, его непосредственное единство приобретает элементы дисгармонии. Поэтому жизнь человека и ее стиль не просто ему предзаданы. Более того, человек — суть недостаточное существо. Тем, кем он является, он должен вначале стать; он и его жизнь даны ему как задача. Человек должен вести ее и в процессе этого вновь и вновь ее воссоздавать и обустраивать [1, С. 39].

На этом основании жизненная форма человека открыта, неустановлена, «половинчатая» и поэтому требует завершения.

Опору в жизни и уверенность человек получает только лишь с помощью того, что он делает и производит посредством дополнений внеприродного, невзраченного характера, то есть, посредством культурных достижений. С помощью неданных природой вещей (артефактов), возникших в результате деятельности человека и ставших независимыми от него, он вновь обретает равновесие, которое потерял вследствие своей эксцентричности. Созданные человеком вещи образуют «покрывающую природу сферу» [1, S. 43].

В противовесе им индивид обретает стабильность и ориентиры. «Поэтому человек, по своей природе, и в соответствии со своей формой существования искусственен; он суть естественно-искусственное существо» [1, S. 44]. Эксцентричная форма жизни и потребность в завершении (посредством культуры. — Р.Г.) диалектически создают одно и то же образование. Культура выступает для человека «онтической необходимостью» [1, S. 75]. Она становится его «второй природой», состоянием «второй наивности» [1, S. 80]. Искусственность — это средство, с помощью которого человек находится в согласии с самим собой. Без личных достижений человек не способен выжить.

Его эксцентричность и связанная с ней половинчатость, а также потребность в завершенности, становятся непрерывно функционирующим двигателем в порождении внеприродных культурных артефактов. «Реализация» человека исчерпывается, конечно, не в одном деянии (поступке). Более того, он должен вновь и вновь создавать противовесы с тем, чтобы иметь возможность жить в некоем единстве. Поэтому человек каждый раз превосходит однажды созданное. Культура, с одной стороны, есть нечто ставшее, но с другой — развивающееся, становящееся и изменчивое во времени. Культура обладает историей, в рамках которой она, а вместе с ней и человек, подвергаются изменениям. В то же время, история культуры это не только стремительный поток. По критериям сходства культуры различны и имеют собственные пространственно-временные границы. В этом смысле, культуре свойственны фазы, периоды, изломы, сбои и переходы. Ввиду того, что по тем же критериям каждая культура имеет и географические границы, можно говорить об одновременном существовании параллельных культур.

Созидавая себя и мир вокруг себя, человек создает культуру в ее различных гранях и вариациях. Продукты культуры, составляющие объективный мир человека, в результате отчуждения приобретают определенный противовес и посредством обратной связи влияют на человека и на его внутренний мир. Таким образом, культура в целом и отдельные культурные манифестации в рамках истории становятся условиями возникновения у человека чувства стыда. К тому же культурные достижения очень часто влияют на то, какие события, действия или свойства и с какой интенсивностью вызывают чувство стыда. Оценка стыда как желательного или не желательного феномена, так и связанного с этим способа выставить

стыд напоказ или скрывать его, зависит, среди прочего, от культурных факторов. Поэтому вариативность форм проявления стыда можно объяснить, используя богатый историко-культурный материал.

Теории межкультурных различий чувства стыда

Исследованию культурных влияний на причины возникновения чувства стыда до сих пор уделялось крайне мало внимания. Наиболее известный анализ этого феномена принадлежит Н. Элиасу. Чувство стыда он ставил в зависимость от степени межличностных сплетений. Чем прочнее сплетение, тем чаще и интенсивней стыдится человек. Степень сплетения опять-таки зависит как от типа политической системы, так и от типа и разнообразия форм поселения и экономики. В этом смысле Элиас говорит о том, что с возникновением института государства и сопровождавшей его возрастающей монополизацией власти с XVI века имел место постоянный сдвиг порога стыда. Большие феодальные поместья позднего Средневековья притягивают к себе все больше и больше людей; усиливается разделение труда, делавшее их все более зависимыми друг от друга. И сами эти поместья вступают в более тесные связи друг с другом, ведут торговлю и находятся тем самым во взаимозависимости. В это время возникает круговорот функционально разделенных цепочек действий. В то же время с увеличением новых сообществ растет необходимость во взаимном надзоре, так как общество в целом очень трудно контролируемо. Кроме того, возросшая плотность межличностных связей вынуждает приспосабливаться к иному виду предупредительности и подавления аффектов.

Бывшие ранее открытыми конфликты и противоречия все более превращаются во внутренние и свое выражение находят в чувстве стыда. С прогрессирующим в ходе истории созданием государств и связанными с этим усиливающимися сплетениями индивидов сдвигались и пороги стыда [2].

По мнению Г.-П. Дюрра, оппонента Элиаса, члены традиционных, как правило малых обозримых сообществ, очень тесно связаны с представителями своих групп. Общение друг с другом носит личный характер, а автономия отдельного индивида сравнительно ограничена. Поэтому, социальный контроль в этих сообществах относительно высок: «Деревенский глаз — это более совершенный инструмент надзора, нежели “тысяча глаз” большого анонимного общества» [3, S. 35]. В соответствии с этим, неподобающее поведение подвергается пристальному наблюдению близкого окружения и тем самым становится причиной стыда. Следовательно, по мнению Дюрра, в традиционных сообществах стыд является сравнительно чаще проявляющимся феноменом. Чем длиннее в ходе истории становятся цепочки взаимозависимостей, тем более анонимным и чужим становится другой, тем реже встречает его индивид, но тем слабее и социальный надзор. При таком положении дел неподобающее поведение

касается другого намного меньше и связано поэтому со значительно меньшим стыдом.

Возрастающая социальная дистанция вследствие удлиняющихся цепей сплетения ведет к постепенному, но неизбежному ослаблению чувства стыда. Здесь, в противоположность Элиасу, Дюрр аргументирует: «Все более удлиняющиеся цепочки взаимозависимостей между индивидами, не знакомыми друг с другом или знакомыми поверхностно, не несущими никакой ответственности друг перед другом, в психологическом смысле являют собой не сплетение индивидов, а их расплетение» [4, S. 15]. Однако он согласен с Элиасом в том, что увеличение социальной дистанции ведет к снижению порога чувства стыда. Поэтому, чем меньше сообщества по величине, тем чаще, а чем крупнее — тем реже проявляется стыд его членов. По Дюрру, в рамках европейской культуры в средневековых городах произошло значительное изменение. Эти города были местом, в котором, с одной стороны, разрушались родственные связи, но с другой — разделение труда и растущая мобильность связывали друг с другом все большее число индивидов; межличностные связи становились более анонимными, поведение имело меньше прямых последствий, а сами его типы принимали более свободные черты.

Действительно, для этого исторического отрезка времени Дюрр может привести доказательства сравнительно высокого уровня бесстыдства и безнравственности. Но, в отличие от Элиаса, это характеризуется им не как некий архаичный феномен, а собственно как временный результат социального изменения и некая тенденция, имеющая свое продолжение вплоть до наших дней.

И Элиас, и Дюрр свою аналитику стремятся подтвердить на примере различных вариантов телесного стыда с опорой на массив историко-культурного материала, причем Дюрр приводит не только обширный, но и более убедительный материал. К тому же, его наблюдения согласовываются с современными тенденциями общественного развития, в соответствии с которыми «классические» сферы стыда, касающиеся тела человека, теряют свое былое значение [5].

Насколько возможен перенос результатов таких исследований на иные разновидности стыда, остается открытым вопросом. Возможно, они находятся в связи с совершенно иными факторами культурного влияния. Но трудность такого переноса характеризует общую проблематику анализа культурных влияний на ощущения стыда. Как представляется, эта трудность является основной причиной неразработанности этого научного направления.

Действительно, межкультурные различия в поведении, обусловленном чувством стыда, можно рассматривать и как качественные различия. С помощью такого подхода можно пренебречь спецификой лишь одной разновидности стыда и рассматривать всю гамму ощущений стыда в целом. На этом основании межкультурные различия можно описывать как сдвиги отдельных форм и разновидностей этого чувства. Таким образом, культуры различаются

не посредством наличия или отсутствия — или большей или меньшей степени проявления чувства стыда; они отличаются тем, какие формы и разновидности стыда в той или иной культуре являются доминирующими.

Такого подхода в описании межкультурных различий придерживается Ж.-К. Болонь. По его мнению, стыд — это универсальный феномен, формы проявления которого, при сравнении культур все же разнятся. При этом культуры различаются по тому, какие формы стыда являются для них характерными. В историческом процессе такие отличия проявляются как следующие друг за другом доминанты различных форм стыда. При этом соответственно доминантные формы стыда не исчезают вовсе, а переходят, так сказать, на второй план, то есть утрачивают свое первостепенное значение. «Каждый индивид, в рамках той же культуры, несет в себе всю систему ценностей, но, в соответствии со своим характером, может вычеркнуть тот или иной ценностный аспект. Каждая цивилизация опять-таки производит синтез этих форм проявления чувства стыда, причем она делает акцент на одной части поля, оставляя без внимания другие» [6, S. 369]. Историческое чередование этих форм стыда происходит не линейно, а циклично, поскольку та или иная форма стыда существует как до, так и после периода своего доминирования, то есть она может проявляться вновь и вновь. Это выражается в том, что в определенном месте, например в храме, запрещено то, что в других местах разрешено.

Это же чувство стыда посредством религии иудаизма и христианства переходит в религиозное чувство: «Человек наг, Бог в одеждах» [6, S. 379]. Религиозное чувство стыда выражается, например, в посещении в подобающем одеянии того или иного публичного учреждения. В эпоху Ренессанса доминирует условное чувство стыда. «Оно больше не опирается на обычную наготу и сексуальность как таковые, а требует их преобразования посредством художественного преображения» [6, S. 384]. В XVII веке господствует социальное чувство стыда, чувство, которое четко определено в рамках общественной иерархии. XVIII век придерживается мифа о райской беззаботности в сфере стыда. В XIX веке возникает индивидуальное, то есть интериоризованное чувство стыда. XX век, считает Болонь, определяется общей тенденцией бесстыдства.

К сожалению, у Болонья отсутствует не только систематический анализ культурных факторов влияния, с которыми связано варьирующее доминирование различных форм стыда. Проблематичным выглядит и исследовательский выбор форм стыда. Неудовлетворительным остается не только содержательная определенность этих форм; неясным представляется и выбор критерия их различия. Более того, исторический материал, привлекаемый французским культурологом, почти не применяется им для подтверждения своего тезиса об изменяющихся доминантах различных форм стыда. Кроме того, Болонь использует этот исторический материал — независимо от упомянутого тезиса — для изложения истории эволюции стыда в стиле Н. Элиаса. По его мнению, телесный стыд

возникает в стенах средневековых монастырей; в XVII и XVIII веках его значение усиливается, в XX — в отличие от элиасовской трактовки — вновь ослабевает.

Тезис о том, что межкультурные различия чувства стыда основаны на сдвигах форм этого феномена, присутствует лишь лапидарно в работе «*Scham — ein menschliches Gefühl...*». В зависимости от изменения социокультурных ценностей изменяются разновидности форм его выражения. Место эмоционально ослабевших форм стыда тут же занимают новые.

Например, в исторически более ранних культурах телесный стыд выражался в основном как стыд наготы, в то время как в современной культуре недостаточный уход за телом и (мнимое) несоответствие идеалу красоты может стать поводом для стыда [7, S. 36].

В рамках таких трактовок стыд проявляется не столько особо типичным феноменом для одних культур, сколько нетипичным (нерелевантным) для других. Более того, в рамках истории культуры доминируют, соответственно, одни формы стыда, без полного исчезновения других. Формы стыда, имевшие в более ранних культурных эпохах мало значения или совершенно новые формы, существуют наряду с доминантными или со временем занимают их место. Можно все еще говорить о количественных различиях отдельных форм стыда, как это делает Г.-П. Дюрр на примере демонстрации ослабления стыда наготы со средних веков до эпохи модерна. К вопросу о количественных различиях телесного стыда в частности или стыда в целом в рамках этого подхода трудно что-либо добавить.

Поводы стыда в культурном сравнении

Описанные наблюдения причин стыда в межкультурном сравнении создают видимость того, будто определенные причины стыда в одних культурах совершенно неизвестны, в то время как в других они вызывают сильный стыд. Многие причины стыда и поводы для его проявления как таковые известны во всех культурах или, по крайней мере, вполне предствавимы, хотя и выражены они с разной интенсивностью.

Если в качестве сравнительного масштаба взять близкую нам европейскую культуру, то, несмотря на ее богатство, некоторые причины, вызывающие чувство стыда в иных культурах, ее представителям покажутся совершенно неизвестными или по меньшей мере странными.

Немецкий антрополог А. Петерсен так описывает поведение жительниц анатолийской деревни: «Женщины стыдятся есть и пить в присутствии мужчин, не являющихся их родственниками. Однако в этой деревне не считается странным, если к столу, за которым находятся один или два посторонних человека, их приглашают собственные мужья. Чаще всего, они отклоняют такие приглашения под каким-либо предлогом. Если же избежать застолья в присутствии посторонних мужчин нет никакой возможности, они, закрывая краем платка свои лица от взглядов этих мужчин, садятся за стол» [8, S. 15]. Стыд

принимать пищу в собственном доме (в присутствии посторонних мужчин) женщине, выросшей в европейской культуре, кажется совершенно непонятным и чуждым. Также незнакомы среднестатистическому европейцу и некоторые причины стыда жителей корейской деревни. «Что касается межличностных отношений, — пишет Зук-Нае Ли, конфуцианство содержит пять основных правил: честность между правителем и подданными; любовь родителей и детей; отличие мужа от жены внутри семьи; доверительные отношения между друзьями; порядок в отношениях старших и младших. Эти пять добродетелей превратились в критерий оценки поведения каждого человека. Поэтому несоблюдение этих правил для корейца является постыдным» [9, S. 45].

Однако в целом межкультурные различия относительно причин стыда и поводов выглядят не столько как различия в наличии или отсутствии стыда, сколько в разнице его интенсивности. Если, например, ознакомиться с текстом более чем двухтысячелетней давности, принадлежащим совершенно иной культуре и содержащим перечень поводов для переживания стыда, многие из них покажутся нам знакомыми. Автор этого текста Аристотель определяет стыд, в первую очередь, как «боль и беспокойство» [10, с. 145].

Прежде всего, проявления стыда, связанные с телом, в межкультурном сравнении различаются лишь своей интенсивностью и выступают поэтому, как некая универсалия. То, что такие универсальные причины стыда вообще могут существовать, объясняется почти идентичным строением тела каждого человека и тем, что каждый из нас, в силу своего способа существования в принципиально схожем виде соотносится со своим телом. Вместе со своим телом, в схожем виде мы можем переживать наши внутренние противоречия и кризисы идентичности.

В этом смысле, Дюрр обнаруживает универсальность разновидностей телесного стыда и выявляет количественные различия в ходе межкультурного сравнения. Так, например, генитальный стыд у представителей обоих полов — это явление, известное каждой культуре. Однако выражается он по-разному [11]. В то время как в большинстве культур гениталии постоянно прикрыты или, как минимум, существуют запреты на их разглядывание, в современной европейской культуре налицо послабления в этой области. Существование нудистских пляжей и совместных бань тому пример. Однако открытость гениталий и в эпоху модерна в большинстве случаев сопровождается чувством стыда. Также обстоит дело и с видимостью женской груди, связанной во всех культурах с чувством стыда, хотя и здесь налицо различные уровни порога стыда. Некоторые физиологические функции тела — менструация, беременность, роды или кормление грудью — по сути своей универсальные причины стыда. Однако если в некоторых культурах причиной стыда может быть беременность, так как она указывает на предшествующий этому коитус, то у современных европейских женщин это постыдно лишь по эстетическим соображениям. Да и стыд,

связанный с кормлением грудью, тоже изменился. Если в более ранних культурах этот процесс вызывал сильное чувство стыда сам по себе, то в эпоху модерна лишь публичное совершение этого акта считается постыдным. Тот факт, что большинство представительниц европейской культуры в момент кормления грудью все же уединяются, говорит об изначальной связи этой процедуры со стыдом. Дюрр пишет о женщинах эпохи Нового времени: «Они считали это “скотским” или просто очень “телесным” и сугубо интимным». Так, например, английская королева Виктория расценивала не только кормление грудью, но и роды не иначе как «скотство» [4, S. 440]. В рамках современной европейской и североамериканской культур также существуют различия в восприятии процедуры кормления грудью. Так у американок эта процедура вызывает большее чувство стыда, чем у европейек. Телесные выделения — с их количественными различиями — также являются универсальными причинами стыда, равно как и факт наблюдения за такими процессами.

Стыд в эпоху модерна

Исследования феномена стыда в эпоху модерна дают самые разные, а порой противоречивые, результаты. В целом эти результаты находятся между двумя экстремумами. С одной стороны, существует позиция, в соответствии с которой стыд в эпоху модерна достиг высшей точки своей интенсивности и частоты проявления. Безусловно, Н. Элиас — самый известный представитель этой позиции. Правда, он наблюдает «легкий отток» стыда в XX веке, который, по его мнению, не прерывает ход самого цивилизационного процесса. Здесь речь идет лишь о слабых, сопровождающих этот процесс «колебаниях» [2, с. 190].

По мнению других авторов, что касается чувства стыда, модерн достиг низшей точки. Так, Р. Бенедикт считает, что в современных сообществах стыд превратился в нерелевантный феномен, а его место занял феномен вины [12, с. 45]. Еще жестче формулируется тезис и вовсе характеризующий модерн в целом как эпоху бесстыдства. На такой позиции стоит психоаналитик Г. Ловенфельд, рассматривающий «возрастающее бесстыдство» как характерную черту модерна [13, S. 71].

Последние несколько десятилетий со стороны консервативной критики культуры в адрес модерна слышатся упреки в бесстыдстве. Даже Ж.-К. Болонь, концентрирующийся на изучении телесного стыда, рассматривает XX век как исключительно отмеченный бесстыдством: «Фронт эмоций, связанных со стыдом, прорван со всех сторон». Тем самым, модерн представляет резкую прерывность развития по сравнению с более ранними культурными эпохами, в которых телесный стыд возрастал постепенно. Тем не менее, в отличие от других авторов, Болонь верит в новый цикл, в котором стыд снова приобретет большое значение. Первые проявления такой тенденции он видит в начале 1980-х годов [6, S. 414].

Правда, большинство авторов избегает таких экстремальных позиций и ищут истину где-то посередине. Так, например, Дюрр констатирует не исчезновение, а ослабление телесного стыда в эпоху модерна. В процессе социокультурного развития, имевшего место с позднего средневековья до модерна, был даже временно достигнут достаточно высокий порог бесстыдства. Дюрр говорит о «недавнем понижении стандарта стыда и конфуза». Современное ослабление значения стыда не сводимо лишь к сравнительно большей дистанции между индивидами и вытекающего из этого ослабления прежнего социального контроля, а учитывает также гедонизм современного общества потребления и либерализацию ценностей прежде всего в сексуальной сфере.

Эти факторы ведут, с одной стороны, к тому, что стыд как средство, ограничивающее сексуальное возбуждение, теряет свои функции; с другой — к тому, что индивид под влиянием либеральных воспитательных ожиданий больше не осмеливается полагаться на собственное чувство стыда [4, S. 551]. Однако, по Дюрру, ослабление телесного стыда вовсе не означает реализацию утопии совершенно свободного от стыда общества; чувство стыда присуще и эпохе модерна.

Большинство авторов исходит из того, что хотя некоторые линии культурного развития в рамках современных западных сообществ и говорят о его «бесстыдном характере», но в то же время приводят аргументы против этого тезиса. Так Л. Вурмзер описывает модерн в первую очередь как «культуру бесстыдства», покоящуюся на недостатке норм, цинизме и гедонизме. «Повсюду без помех напоказ выставляются чувства и тело, выбалтываются секреты и тайны, легкомысленно, бестактно и с нездоровым любопытством внедряются в некоторые укромные уголки частной жизни» [14, S. 333]. Тем не менее, такой открытости подвергаются не все сферы жизни человека. «Трудно стало выражать нежные чувства или чувства уважения и почтения, идеализации и почитания» [14, S. 398]. Как представляется, здесь деформирована содержательная сторона стыда.

Подобным образом выглядит и констатация авторов сборника, посвященного проблемам стыда: «В качестве признака современных плюралистических обществ выкристаллизовывается тенденция к “бесстыдству”, связанная с уничтожением и искажением прежних традиционно связующих ценностных ориентаций» [7, S. 7]. По их мнению, об этом свидетельствует восприятие «публичной наготы» как повседневного феномена и открытость духовно-душевной сферы, которая «очевидно не признает никаких границ стыда». То, от чего раньше «умерли бы со стыда», публично обсуждается на телевизионных токшоу [7, S. 29]. «Много из того, что раньше казалось отвратительным, сегодня, пусть даже не всегда, принимают и, пусть даже и с ухмылкой или плохо скрываемым любопытством, терпят. Ослабевают давление на индивида для того, чтобы он не стыдился своих действий, желаний и фантазий» [7, S. 29].

В качестве причины такого развития М. Рауб приводит резкое изменение ценностей и их возрастающий релятивизм: связь многочисленных традиционных норм и ценностей ослабевает, им на смену приходят индивидуальные ориентации и самые разнообразные типы поведения и жизненных практик. Нарушения норм, вызывавшие чувство стыда, перестают быть таковыми или же намного реже вызывают это чувство. Обусловлено это не в последнюю очередь тем, что в обществе отсутствует единство взглядов на значимость тех или иных норм. Усиление значения ценностей, связанных с так называемой «самореализацией» за счет общественных ценностей, ведет к понижению порога стыда. Однако вывод Рауба ограничивает тезис о бесстыдном модерне: «Стыд, несомненно (в некоторых сферах жизни и манифестациях), имеет обратный ход» [7, S. 28]. Ослабление интенсивности стыда касается лишь некоторых, далеко не всех сфер человеческой деятельности. На этом основании, стыд, по Раубу, это вовсе не устаревшее для модерна чувство. Более того, стыд варьирует и «во взаимосвязи с изменяющимися общественными идеалами и условностями принимает новые формы» [7, S. 37].

С точкой зрения Рауба согласен и немецкий антрополог А. Шорн. Либеральные стили одежды и формы обращения, свободное отношение к телу и к сексуальности или эксгибиционизм на телевизионных каналах не должны вести к выводу о том, что эпохе модерна соответствует общество, лишенное стыда. По мнению Шорна, и сегодня стыд является отнюдь не маргинальным аффектом: «Более того, некоторые факты говорят о том, что не мы стали бесстыднее, а что содержание и причины стыда исторически изменились» [15, S. 9].

Зачастую, модерн лишь кажется бесстыдным. При более внимательном и дифференцированном рассмотрении оказывается, что хотя разговоры о бесстыдстве XX века и широко распространены, эмпирически они не подкреплены [3, S. 808]. Более того, они вызваны ошибкой в том, что ослабление стыда — порой в таких «классических» областях как нагота или сексуальность — переносятся на другие формы стыда или на стыд в целом. Тем не менее, различные формы стыда в то же время манифестируют себя по-разному и не следуют какому-то единому вектору развития. Поэтому о развитии стыда и его тотальном исчезновении в эпоху модерна не может быть и речи. Вместо этого следует отдельно рассматривать различные варианты стыда.

Подобный подход предпринял Г.-П. Дюрр, который ситуацию в плане стыда для модерна определил как амбивалентную. По его мнению, в сфере эмоционального поведения имеет место процесс цивилизации, описанный Н. Элиасом, но в других сферах и формах общения «процесс информализации» способствует снижению значения роли стыда [3, S. 53]. Подтверждением этому служит и тот факт, что «классические» сферы стыда, как и прежде, остаются в той или иной мере связанными с чувством стыда. С одной стороны, кажется, что повсюду много го-

ворят о сексуальном, но с другой — во многих случаях эти вещи стыдливо умалчиваются. В рамках советов врачей, например, из чувства стыда умалчивается информация о влиянии той или иной болезни на сексуальное состояние пациента. Да и публичная нагота вовсе не безгранично принимается (или одобряется): «Купание в общественных банях вполне приемлемо, а за купание нагишом в городском фонтане вас могут привлечь к ответственности. То же можно сказать и о публичном эксгибиционизме» [16, S. 67]. Да и телевизионный эксгибиционизм манифестируется не так открыто и без стыда. Это объясняется тем, что в тот момент, когда интимная сфера подвергается коммерциализации, она уже теряет характер интимности. Как представляется, интимность и отсутствие предупредительности в рамках «Дома-2» выглядят достаточно наигранными: участники этого проекта играют свои роли, то есть инсценируют себя. В роли они «представляются», за пределами роли они прячутся и сохраняют тем самым, анклавы стыда.

Только лишь если рассматривать не стыд в целом, а некоторые его варианты по отдельности, можно зафиксировать их качественные историко-культурные сдвиги. В результате этого становится наглядным тот факт, что ослабевающему значению определенных содержаний стыда может противостоять возникновение совершенно новых содержаний. Сдвиги такого рода можно наблюдать в сфере телесного стыда. Сегодня публичная нагота вызывает намного меньше стыда, чем в более ранних культурных эпохах или даже пятьсот лет назад. С другой стороны, тело человека окружено намного большим количеством норм и куда более строгих, чем раньше, становящихся, зачастую, источником его стыда. Так, например, стыд за не тренированное и не подтянутое тело является, прежде всего, современным феноменом. Неухоженное тело является основной причиной стыда. Выглядящее очень эротичным тело также может стать причиной стыда. «“Эротичное тело” стало проекционной плоскостью, на которой отражаются эротические претензии коммуникативного ожидания, эстетические модели и нормы здоровья» [17, S. 43]. Прическа, одежда, запах тела и, не в последнюю очередь, его вес подвержены в наши дни более строгому контролю и имеют еще большее значение для проявления стыда, чем несколькими десятилетиями ранее. В этом смысле основной, особенно для женщин, является привлекательность ее тела. Если раньше женщина на пляже стыдилась обнажать даже часть своего тела, считая это неприятным сексуальным вызовом, то сегодня она зачастую этого не делает, стыдясь несоответствия своего тела современным стандартам красоты [4, S. 213]. Это касается также гениталий: стыд не публичного их обозрения, а их предполагаемая непривлекательность ведет нередко к желанию обратиться к пластическому хирургу. Этот вид стыда, вероятно, специфичен для современного европейско-американского общества, но неизвестен ранним культурам.

Ослабление стыда в одной определенной области может сопровождаться усилением в другой, например в сфере социального. По мнению немецких философов З. Неккель и Г. Ландвеер, в эпоху модерна возрастает, как минимум, вероятность быть пристыженным. Неккель объясняет эту тенденцию усиливающимся процессом индивидуализации. Следствием этого процесса является то, что ответственность за свои неудачи индивид несет сам. Кризисы идентичности, вызывающие стыд наступают намного чаще, чем это внешне атрибутируется. «Рука об руку с индивидуализацией культурных образцов личности, общественным положением и субъективными факторами восприятия в современных сообществах вновь возрастают возможности проявления стыда. Поскольку стыд, переживаемый человеком, является помехой осознанию им своей индивидуальности, акты пристыжения часто начинают использоваться им в качестве социального оружия в повседневной борьбе за статус» [18, S. 182]. Подобной точки зрения придерживается и М. Левис: он также говорит о том, что высокая степень индивидуализации, сильное осознание «Я» современным человеком повышает вероятность проявления стыда. «Наша культура сильнее подвержена стыду с тех пор, как мы стали стремиться к личной свободе и нарциссизму. Современный индивид, будучи и субъектом, и объектом, чаще испытывает чувство стыда. В то же время, мы освободились от религиозных институтов, которые могли абсорбировать стыд, поэтому у многих из нас отсутствуют механизмы, гарантирующие прощение. Если такой современный индивид терпит неудачу, то и отвечает за это он сам и стыдится поэтому больше» [19, S. 286]. По Ландвеер, это, прежде всего, растущая неуверенность в бытующих нормах, ведущая, как минимум, к усилению страха перед стыдом [20, S. 166].

Культуры влияют не только на то, что является основной причиной стыда, но и на то, как оценивается стыд. Здесь в модерне проявляется надлом, некое своеобразие по сравнению со многими (вероятно, даже всеми) иными культурами. Если в других культурах стыд имеет позитивный, желательный, оснащенный полезными функциями феномен, то модерн имеет иную трактовку стыда. В повседневности стыд выглядит, как, впрочем, и в науке, в большинстве случаев, как нечто негативное, вредное, даже патологическое. «Стыд — это нежелательная эмоция». Это отражается, например, в воспитательном идеале, в соответствии с которым дети должны подвергаться процессу социализации, по возможности избегая «мнимого» стыда. Например, стыдиться естественной наготы («что естественно, то не безобразно») — это «нейтральный стыд» [15, S. 10]. Стыд для современного человека — признак слабости, неполноценности и подчиненности; в конечном счете, становится позором, покрывающим его. Особенно стыд деформирует (типичные для современного общества) нормы всегда стремящегося к суверенной индивидуальности человека; тем самым, стыд повреждает образ себя, сформированный индивидом, и образ,

созданный о нем другими. Оцененный таким негативным образом, стыд в эпоху модерна постепенно превращается в феномен, который в большей степени скрыт как от других, так и о себя самого. «В рамках культуры, предоставляющей экспрессивность индивидуальности столько пространства, как никакая другая, стыд превращается в “тайный остаток” личности, ощущение, которое невозможно выразить и для которого не существует ритуала освобождения. Он сам становится зоной скрытого, которое находится под надзором и по отношению к которому применяются санкции» [15, S. 11].

Таким образом, стыд сам трансформируется в событие, которого стыдится человек. Поэтому, он превращается в само содержание стыда, характерного для эпохи модерна. Теперь он представляет собой аспект, по отношению к которому индивид занимает амбивалентную позицию («это я, но в то же время, не я»). Стыд — это то, что вычленяется из единства личности, то, чем индивид больше не владеет и что, тем не менее, ему присуще. В этом плане, говоря о телесном стыде, Дюрр констатирует: «В наше время чаще стыдятся стыда, чем наготы» [4, S. 74]. З. Неккель говорит даже о «табу стыда» в современных сообществах: «Если нарушено табу стыда и тем самым не достигнута доминирующая форма индивидуальности, то следует стыдиться самого стыда, так как этот феномен посредством его социальной ассоциации связан с неполноценной идентичностью неудачника» [18, S. 30]. Стыд стыда представляется особым видом сдвига порога стыда.

Негативная оценка стыда в то же время является важной причиной того, что современные сообщества часто кажутся почти лишенными стыда. Один из способов избежать стыда или замаскировать его — это направленное вовне бесстыдство, которое демонстрируется во избежание подозрения быть пристыженным. «В “бесстыдстве” негативно демонстрируется то, чего в позитивном смысле опасаются: быть пристыженным» [18, S. 34].

По Вурмзеру, бесстыдство используют в качестве маскировки, прежде всего в сфере «классического содержания стыда» [14, S. 396]. Бесстыдство становится важным средством избавления от негативно оцененного и вредящего социальному образу индивида стыда. Направленное на индивида в качестве нормативного требования бесстыдство, в конечном счете, может стать императивом и принять репрессивные черты: «Ты не должен стыдиться!»; обычно стыд становится, как и чопорность, тем, что высмеивается.

Одна из черт культуры модерна — усиленное сокрытие стыда и культивирование бесстыдства. Посредством этого модерн отличается от других культур. Культура модерна отличается также и тем, какие особенности и события и насколько интенсивно становятся поводом для проявления стыда. Но в общем и целом в современных сообществах стыд не более и не менее типичный феномен, чем в иных сообществах. Он лишь выступает в других формах и вариациях и обычно неосознанно и скрытно.

Список литературы

1. Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. — Berlin; New York, 1975.
2. Элиас Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования. — М.; СПб., 2001.
3. Duerr H.-P. Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Band 2. — Frankfurt/Main, 1990.
4. Duerr H.-P. Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Band 4. — Frankfurt/Main, 1997.
5. Гергулов Р.Е. Теория цивилизации Н. Элиаса: Критика и перспективы // Вопросы культурологии. — 2007. — № 5.
6. Bologne J.-C. Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls. — Weimar, 2001.
7. Kühn R., Raub M. M. Titzte (ed.): Scham — ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven. — Opladen, 1997.
8. Petersen A. Ehre und Scham. Das Verhalten der Geschlechter in der Türkei. — Berlin, 1985.
9. Zuk-Nae L. Koreanische Kultur und Schamgefühl. — Frankfurt/Main, 1998.
10. Аристотель. Риторика. Античные риторика. — М., 1978.
11. Duerr H.-P. Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Band 3/ — Frankfurt/Main, 1993.
12. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. — М.: Наука, 2007.
13. Lowenfeld H. Die permissive Gesellschaft und das Über-ich. — Berlin, 1976.
14. Wurmser L. Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten, — Berlin, 1998.
15. Schorn A. Scham und Öffentlichkeit. Genese und Dynamik von Scham- und Identitätskonflikten in der Kulturarbeit. — Regensburg, 1996.
16. Braun A. Die Haut, die Freiheit und die zwanghafte Toleranz // Stuttgarter Zeitung, 2.3.2002, S. 49.
17. Ziehe Th., Knödler-Bunte E. (ed.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? — Berlin, 1984.
18. Neckel S. Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. — Frankfurt; New York, 1991.
19. Lewis M. Scham. Annäherung an ein Tabu. — Hamburg, 1993.
20. Landweer H.: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchung zur Sozialität eines Gefühls. — Tübingen, 1999.

УДК 930.85(470+571) «19»
ББК 86.2(2)6

Д.И. САЗОНОВ

РЕНЕГАТСТВО В ЦЕРКВИ: ПОДРЫВ УСТОЕВ ИЛИ ОЧИЩЕНИЕ? (К ВОПРОСУ ЦЕРКОВНО-ГОСУДАРСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В КОНЦЕ 50-Х — НАЧАЛЕ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА)

Время «хрущевской оттепели» стало временем гонения на Русскую Православную Церковь. Одним из инструментов гонений стало явление, именуемое ренегатством, — публичный отказ от веры некоторых священников. Их «разоблачения религии» партийные органы пытались использовать для пропаганды атеистического мировоззрения. Но ренегатство не подорвало устоев Церкви. Оно лишь очистило ее ряды от приспособленцев. При наступлении новых времен в отношениях между государством и Церковью ренегатство как явление исчезло.

Ключевые слова: Церковь, ренегаты, пресса, идеология, религия, священнослужитель.

Период конца 50-х — начала 60-х годов XX столетия, ознаменованный потеплением в политической и общественной жизни страны, для Русской Православной Церкви вошел в историю как «хрущевские гонения на религию». Всеми имеющимися средствами новая власть под руководством Н.С. Хрущева стремилась подавить в государстве инакомыслие, идеологизировать мировоззрение людей, настроить их на принятие единственно правильного учения марксизма-ленинизма, создать монолитное общество, преданное идеям

коммунизма, прогресса и науки. Вековые устои православия заменялись научным атеизмом. Для выполнения поставленных задач была подготовлена юридическая и финансовая база в виде постановлений партии и правительства. Одним из агрессивных, направляющих документов подобного рода стало секретное постановление ЦК КПСС «О записке отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам "О недостатках научно-атеистической пропаганды"» от 4 октября 1958 года, которое обязывало партийные, комсомольские и обще-

ственные организации развернуть пропагандистское наступление на «религиозные пережитки» советских граждан. Государственным учреждениям предписывалось осуществлять мероприятия административного характера, направленные на ужесточение существования религиозных общин [1].

Над структурами Церкви был установлен тотальный контроль, организована откровенная антирелигиозная кампания в прессе, инициатором которой выступал идеологический отдел ЦК КПСС; практическую работу выполняли партийные функционеры и комсомол на местах. Люди подвергались дискредитации по религиозному признаку. По отношению к верующим в обществе была создана ярая атмосфера нетерпимости.

Ренегатство под давлением

В широком наступлении на религию одним из инструментов, направленных на подрыв авторитета Церкви в глазах верующих, на спасению их от «религиозного дурмана», было ренегатство¹.

11 февраля 1958 года священник церкви Успения Божией Матери (что на Волковском кладбище в Ленинграде), кандидат богословия П.Ф. Дарманский направил уполномоченному Совету по делам РПЦ при Совете Министров СССР по Ленинградской области Ф.В. Федосееву заявление. В документе сообщалось, что он, Дарманский, «в связи с твердо оформившимся атеистическим мировоззрением» окончательно разрывает с религией и Православной Церковью [3, л. 12—13]. Примечательно, что еще 10 февраля 1958 года Дарманский совершал литургию. После богослужения и раздела братской кружки², получив 4335 рублей и прихватив облачения, неожиданно уехал. На службу 12 февраля не явился [4, л. 4—5].

Что подтолкнуло Дарманского к столь кардинальной перемене, явно совершенной по чьей-то указке? Причину своего ухода из Русской Православной Церкви П.Ф. Дарманский указал вскоре в статье «Почему я порвал с религией», опубликованной 22 февраля 1958 года в газете «Киевская правда»; он объяснял свой поступок как глубоко осознанный шаг, к которому шел многие годы, так и не найдя Бога в своих религиозных поисках и научных изысканиях [5, с. 208]!

Публичный характер отречения, явная эпатажность заявления, рассчитанного на людей, нестойких в вере, свидетельствовало о том, что Дарманский явно исполнял чью-то волю, а именно — КГБ, органа, который в лице 4-го (церковного) отдела 5-го управления вел оперативно-агентурную деятельность в Церкви. Согласно рассекреченным документам того времени, П. Дарманский

действительно был агентом, внедренным в церковные структуры [6, с. 620].

Однако самым громким антирелигиозным выступлением стало отречение от Бога ученого-богослова, профессора Ленинградской Духовной Академии, протоиерея А.А. Осипова. 6 декабря 1959 года в газете «Правда» была опубликована его статья «Отказ от религии — единственно правильный путь». Осипов объяснил свой уход из Церкви «антинаучностью религиозного мировоззрения» [7, с. 4]. Спустя две недели газета «Известия» поместила большое интервью с Осиповым под общим заголовком «Разум против мистики», в котором «разуверившийся» священнослужитель на всю страну заявил, что «русское православие — самая отсталая в научно-прогрессивном отношении из всех христианских церквей мира». Вскоре в отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС поступило два труда А.А. Осипова: аналитические обзоры «Об общем положении православия в СССР» и «Об антирелигиозной работе», подготовленные им также по заданию КГБ [8, с. 367]. И они были не последними.

Попытка дать портрет Осипова-человека, понять, что же привело его к такому финалу, предпринята в книге С.Л. Фирсова «Апостасия: “Атеист Александр Осипов” и эпоха хрущевских гонений на Русскую Православную Церковь». Автор книги убедительно показывает и называет ряд причин, приведших Осипова к фатальному решению: предательство обусловили нравственная слабость и непомерная амбициозность, гордыня и недостаточная воцерковленность [9, с. 127]. Примечательно, что в газетной статье, декларирующей его отказ от веры, Осипов вспоминал, как он колебался, стоит ли ему принимать сан священника: его смущала, во-первых, необходимость носить рясу, «вторым “но” для меня явились <...> богослужение и молитвенное словоблудие православия» [9, с. 128]. Невзирая на внутренний протест, на колебания, он все-таки принял сан. По прямому указанию КГБ новоиспеченный атеист пошел на открытый разрыв с РПЦ [10, с. 184]. В печатных выступлениях Осипов пытался подвести идейные основы под свои действия, но его поступок, конечно же, показывал прежде всего духовно-нравственное падение. В Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга С.Л. Фирсову удалось обнаружить документы, из которых следовало, что еще в конце сороковых годов Александр Осипов был завербован КГБ в качестве осведомителя. Сохранилась одна из его докладных записок от 1951 года на имя Александра Ивановича Кушнарева — уполномоченного Совета по делам РПЦ по Ленинградской области. В ней Осипов подробно описывает положение дел в семинарии, академии и епархии и дает несколько советов, что нужно сделать, чтобы Церковь как можно скорее утратила свое влияние в обществе [9, с. 620].

Подобные прецеденты не были единичными, скорее — знамением времени. Публичные выступления отдельных отрехшихся от Церкви людей явно носили

¹ Ренегат (лат. *renegatus*, от *renego* — отрекаюсь) — лицо, перешедшее из одного вероисповедания в другое; в переносном смысле — человек, изменивший своим убеждениям и перешедший в лагерь противников, отступник, изменник [2].

² Деньги, полученные за требоисправления.

заданно-показной характер. И понятно, что это была идеологическая установка партийных органов сверху донизу, осуществляемая через спецслужбы, а сами ренегаты были лишь марионетками в их руках.

Цель, которую преследовали отреченцы и их вдохновители, банальна — показать гражданам, что если такие люди, как ученые, профессора, «столичное духовенство», «церковная интеллигенция», разочаровываются в вере, не найдя Бога, признают, что научное мировоззрение выше религиозного, то людям, менее сведущим в религии, и по-давно надо отказаться от «религиозного дурмана». Вероятно, откупники откровенно поддерживали пропагандистские постулаты ЦК КПСС: подлинны лишь идеи будущего коммунистического общества, очищенного от «пережитков капитализма в сознании и поведении людей».

Показательные выступления ренегатов в центре не преминули эхом прокатиться по стране. Так, вскоре в Рязанской епархии от духовного сана отказались трое священников: Теплоухов С., Ларин С., Садовников П.; в Тамбовской — двое: Семин К., Косых А.; в Ставропольской — трое, во Владимирской — один [11, с. 123]. «Удачная» кампания стала поводом для усиления давления властных структур на духовенство. Например, в Уфимской епархии старший налоговый инспектор А. Бодулев принуждал священника Н. Федянина закрыть приход и отречься от священства, приводя в качестве образца случаи разрывов с Церковью среди столичного духовенства [11, с. 84]. В Ульяновской области уполномоченный Совета по делам РПЦ И. Кошман вызывал к себе молодых священников, агитируя их бросить службу в церкви и суля устройство на гражданскую работу.

Гонения на Церковь к концу 60-х годов XX столетия приобрели небывалый размах. Кроме правоохранительных и партийных органов, в работу по распропагандированию духовенства активнее включились советские органы власти, руководство и коллективы предприятий, общественные организации, подключались родственники [12, с. 109]. Так, в Башкирской АССР, в селе Ипутки местные руководители, пригласив к себе священника И. Печникова, стыдили его за службу в церкви, принуждая отказаться от духовного сана [1, с. 12—13].

Всего в 1958—1964 годы на путь вероотступничества встали около двухсот священнослужителей Московской патриархии [7, с. 4]. Среди них были люди, по-разному пришедшие в Церковь, разных возрастных групп, положения, воспитания и образования. У части из них вполне успешно складывалась церковная карьера; они не испытывали материальных затруднений, не подвергались серьезным преследованиям властей. Почему же они вставали на путь сотрудничества со спецслужбами? Что же сподвигло их к разрыву с религией? Как показывает анализ подобных прецедентов, ответ кроется прежде всего в личностных качествах: малодушии и цинизме, внутренней раздвоенности и беспринципности, безнравственности и бездуховности, страхе перед властями. Все это и привело «нестойких в вере людей» к духовной катастрофе:

многие из них становились информаторами спецслужб. Таковы были плоды тотальной кампании КПСС по борьбе с религией.

«Они вышли от нас, но не были наши...»³

Кроме причин, приведших к ренегатству в РПЦ обозначенных выше, следует рассмотреть и такой факт, как смена поколений священнослужителей. К 1950—1960-м годам лучшая и достойная часть православного клира после «чисток» в годы «воинствующего атеизма» (1920—1930-е годы) погибла. Остальная часть духовенства, рукоположенного в дореволюционные годы, уходила из жизни по естественным причинам. Сказывалась нехватка и неподготовленность духовенства; не секрет, что при необходимости архиереи вынуждены были рукополагать в священнослужители людей без специального духовного образования, воспитания и культуры.

Конечно, не все, кто порывал с Церковью, были агентами КГБ: существовали и внутренние причины, приводившие клириков к духовной катастрофе. Говоря о различиях в мировоззрении духовенства разных политических систем, протоиерей Всеволод Шпиллер заметил, что духовенство, воспитанное при советской власти, понимало Церковь иначе, чем дореволюционное: оно воспитывалось в среде нерелигиозной и даже антирелигиозной, внутренне смиряясь с секулярным тоталитаризмом [13, с. 203]. У части священства в советское время религиозные убеждения не были твердыми и последовательными. Они, повинаясь душевному порыву, пошли в Церковь, но одних потом угнетало ее изолированное положение, других — враждебное отношение государства, отсутствие общественной поддержки. Подобного рода настроения толкали неустойчивых в вере людей на радикальные решения.

Среди покинувших православный клир были и такие, кто стал священнослужителем не по призванию, а в силу случайных обстоятельств. Бывший священник Николай Спасский, публично отрекшийся от веры и Церкви, заявил, что после окончания духовной семинарии сана не принял и в течение многих лет находился на гражданской службе. А в годы войны, будучи на оккупированной территории, не имея глубокой веры, по сути, вынужденно, стал православным священнослужителем [14, с. 123]. Спустя годы маловерие привело таких служителей к отречению от Бога. Характерно, что во всех публикациях ренегатов использовались одни и те же доводы: морально-бытовое разложение духовенства, триумфальные достижения науки и техники, успехи коммунистического строительства в СССР. Вот как свидетельствовал о своем отречении ренегат Е.К. Дулуман: «В свое молодое время мне была внушена вера в Бога <...> Бог не выдержал ни моих научных изысканий, ни практической проверки. Теоретически и практически испытав религию и Бога, я узнал о религии и о Боге всю правду» [15].

³ 1 Ин., 2: 19.

Немаловажными факторами, приводившими к ренегатству в 1950—1960-е годы, были и обстоятельства частной жизни духовенства. К примеру, наличие компромата в виде нахождения на оккупированной территории во время войны, родственных связей с «врагами народа», темных сторон в жизни священника — все возможное и невозможное становилось весомым аргументом для вербовки спецслужбами намеченного кандидата и давления на него с целью дискредитации того дела, которому он служил.

Средства и методы борьбы с РПЦ

Религиоведческие и исторические исследования конца 50-х — начала 60-х годов прошлого столетия показывают, насколько большой вред был нанесен Русской Православной Церкви и верующим хрущевской атеистической кампанией.

Идеологи «новой светской религии» — научного коммунизма, подхватив аргументы вероотступников, утверждали, что новое поколение советских людей в условиях коммунистического общества будет безбожным, что наука окончательно восторжествует над «религиозным мракобесием». Таким образом, именно ренегатство стало одним из мощных рычагов разнузданной пропагандистской кампании против Церкви и верующих, что привело к массовому закрытию монастырей и храмов, семинарий. За время гонения почти в два раза уменьшилось число храмов (в 1957 году Церковь имела 13 478 храмов, к 1966 году их осталось всего 7523) и в три раза — монастырей. Установка на окончательное осуществление антицерковной программы была жесткой.

В ход было пущено все. Тюрьмы, психиатрические больницы, психотропные препараты, надругательства над паломниками, разбои и нападения на церкви и священников при полном попустительстве властей, а иногда и с привлечением военных.

Все силы идеологов были брошены на «перевоспитание» верующих и священнослужителей. Повсеместно под эгидой общества «Знание» проводились антирелигиозные лекции и выступления; режиссеры, писатели, журналисты получали так называемые социальные заказы на создание произведений, постановку фильмов, спектаклей атеистического содержания. Средства массовой информации пестрели «разоблачениями» и агитками против верующих. И очевидно, что авторы этих публикаций и сочинений радели не о научности и доказательстве истинности атеизма, а стремились эмоционально влиять на священство и верующих, создавать атмосферу нетерпимости, враждебного и уничижительного отношения к ним. Не приходится говорить и о научных изысканиях и доказательствах отсутствия Бога самих ренегатов, их научные труды были крайне посредственны, а приводимые аргументы — не выдерживали никакой критики. Это был уровень агиток: «летал в космос — бога не видел».

Известный писатель А. Левитин-Шавров описал шаблон, по которому отработывали свои тридцать сребреников ренегаты: «Сначала самыми черными красками рисуется духовная среда, причем выясняется, что автор очередной “исповеди” был единственным исключением из правила: был искренне верующим, бескорыстным, морально чистым человеком. Затем следует рассказ о “противоречиях” в Евангелии — вроде того, что неизвестно, в каком году умер Христос, — на что ответ уже давным-давно был дан. Однако, наш “праведник” только сейчас это заметил и “прозрел”. Кончается исповедь, как правило, гимном советскому обществу, списанным из первомайской стенгазеты» [10, с. 88].

Гораздо опаснее из ренегатов были те, кто «не раскрывался», но продолжал двурушничать, те, кто продолжал свою агентурную деятельность. Они информировали уполномоченных соответствующих органов «о положении и деятельности Церкви», следили и доносили, нанося своей деятельностью реальный вред. Так, на приеме у уполномоченного по делам РПЦ по Костромской области в первом полугодии 1958 года было 26 священников, из них, 10 с информацией о положении и деятельности церкви в епархии [16, л. 19].

Гонители, конечно, не рассчитывали на сопротивление, более того, они боялись его, не имея должных аргументов к отпору. И Церковь не молчала. В ответ на отречение от веры группы священнослужителей 30 декабря 1959 года на заседании Священного Синода под председательством Патриарха Алексия было принято постановление: «Бывшего протоиерея и бывшего профессора Ленинградской Духовной Академии Александра Осипова, бывшего священника Николая Спасского, бывшего священника Павла Дарманского и прочих священнослужителей, публично похуливших Имя Божие, считать извергнутыми из священного сана и лишенными всякого церковного общения...» [17, с. 20]. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий обращался также к первому секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву с прошением рассмотреть вопрос о грубом административном давлении на священство [18, л. 1]. Широкою огласку получили протесты верующих.

Ренегатам давался достойный отпор и на местах. Коллеги по Ленинградской Духовной Академии в своем «Ответе» на выступление А.А. Осипова в газете «Правда» аргументированно доказывали всю лживость доводов ренегата. Отмечая, что вера никогда не обманывала людей, авторы статьи обращали особое внимание на тот аспект, что «действительно же обманывают такие лжеучители, как сам Осипов, который, не веруя сам, за деньги учил вероучению других» [9, с. 127].

В своей апологии предателя П. Дарманского священник С. Желудков убедительно показал, что Дарманский никогда, по сути, и не был православным. Он доказал, что чудовищная смесь диких суеверий, нелепых представлений об окружающем мире, которую Дарманский пытался выдать за христианство, на самом деле никакого отношения к этому вероучению не имеет. Рассматри-

вая нравственный облик обличителя церковных нравов, клирик писал: «Вот он уже окончательно решил, что он — атеист; он испытывает, как он сам пишет, не просто разочарование, а прямо-таки ненависть к религии и... продолжает служить священником, воистину народ обманывается, не в силах оторваться от церковного пирога» [10, с. 184].

Священники в проповедях без боязни зачитывали статьи ренегатов перед верующими и полемизировали с ними. Так, в разгар гонений 1959 года, секретарь Епархиального управления Костромской епархии Порфирий Груздев в проповеди перед прихожанами разбирал сочинение отреченца Н. Спасского «Почему я порвал с религией», публично отметив невысокий моральный уровень человека, отказавшегося от веры [16, л. 19].

Примечательно, что за свое выступление он не был наказан. Видимо, партийные органы хорошо знали «цену» ренегатству — первое, а второе — если им противостояли, они отступали. Это тоже была цена проводимой в стране политике.

Церковное священноначалие критически подошло и к своей деятельности, пересмотрев работу с кадрами, оно усилило контроль за служителями Церкви, благодаря чему повысился моральный, культурный, идейный уровень духовенства [6, с. 620].

По-разному сложились и судьбы ренегатов. Наиболее ловкие и предприимчивые благополучно интегрировались в советскую действительность и много лет усердно трудились на атеистическом поприще.

Тот же А.А. Осипов, объехав в период с 1960 по 1967 годы сорок два региона, прочитал не менее тысячи лекций, более трехсот раз выступал по радио и телевидению, издал тридцать книг и брошюр, написал около трехсот статей и очерков, более двухсот рецензий, провел более шестисот консультаций [19].

Однако судьба большинства клириков-ренегатов сложилась трагически. Внутренне осознав пагубность своего поступка и всю низость духовного падения, слабовольные вероотступники быстро опустили на социальное дно и потерялись в жизни. Архивные документы свидетельствуют, что многие из отречшихся от духовного сана уже к середине 1960-х годов или спились, или покончили с собой, некоторые же раскаялись и просили принять их обратно [8, с. 367].

Подрыв устоев православия или очищение?

Благодаря уходу отречшихся от веры людей и решимости священничества в отстаивании своих принципов, Церковь лишь очистилась от поверхностно верующих ее служителей и прихожан.

Вероотступничество как явление не было чем-то новым в жизни Церкви. С самого своего зарождения христианство знает примеры отречения и предательства.

Анализируя феномен ренегатства и обратившись к истокам христианства, в Первом соборном послании

апостола Иоанна Богослова находим: «Они вышли от нас, но не были наши: ибо если бы они были наши, то остались бы с нами; но они вышли, и через то открылось, что не все наши» (1 Ин., 2: 19).

Вспомним также евангельское отречение апостола Петра (Мф., 26:69-75) и других христиан, кто на протяжении существования Церкви покидал ее. История свидетельствует о подобных отпадениях даже в годы, которые принято называть возрождением Церкви, например только в 1947 году от сана отказался 21 человек [20, л. 4], но на тот период рычаг ренегатства в управлении страной еще не использовался.

Конечно, уход из клира и антирелигиозные выступления отдельных православных священнослужителей в 1958—1964 годах были одним из печальных прецедентов в истории страны и Церкви, возникших по заказу атеистического государства, но это было двести предателей среди миллионов верующих. Двести тех, кто дрогнул, кто испугался, кто лишь формально принадлежал к Церкви, полтора процента от тогдашней численности духовенства⁴. Плоды их деятельности ничтожны. Мало кого из подлинно верующих людей соблазнили душевные откровения ренегатов. Они настолько скомпрометировали себя в глазах верующих людей и общественности, что многие из них были убеждены, — изменники служили Церкви за деньги и были завербованы для развала Церкви спецслужбами.

Лишенные зарегистрированных церковью верующие создавали подпольные общины, неконтролируемые властями.

Таким образом, ренегатство конца 1950-х — начала 1960-х годов не оправдало ожиданий властей, считавших, что публичный отказ от религии священников станет решающим аргументом в борьбе с религиозным мировоззрением в обществе и что подвиг «героев» увлечет за собой массы. Оно не принесло тех результатов, на которые рассчитывали партийные и государственные органы. Религиозность населения в целом тоже не уменьшилась, а в ряде регионов, судя по приводимой историками статистике крещений, венчаний и отпеваний, посещения праздничных богослужений даже возросла [21, с. 356, 391].

Верующий народ с решимостью ответил на атеистическую пропаганду защитой своих святынь и веры. По имеющимся на сегодняшний день данным, только за 1961—1964 годы по религиозным мотивам было осуждено 1234 человека. Многих из них отправили в лагеря, ссылки, на поселения [21, с. 382]. Случаи противодействия мерам властей в борьбе с религиозными убеждениями стали известны во всем мире, что послужило подрывом авторитета социалистического государства, недоверием к его официальной позиции по отношению к Церкви.

⁴ В 1957 году в РПЦ насчитывалось 12 288 священнослужителей [21, с. 356].

«Оттепель» для Русской Православной Церкви началась со снятия Н. С. Хрущева со всех государственных постов. Это событие послужило началом и для изменения церковно-государственных отношений в целом.

Хрущевская антирелигиозная кампания показала, что уничтожить религию крайне сложно, а может быть и невозможно. Власти пришли к неутешительным для себя выводам: гражданская и политическая лояльность граждан была подорвана, репрессивные действия властей привели не к монолитности, а к расколу в обществе. В Церковь активно возвращалась городская интеллигенция, разочаровавшаяся в «достижениях науки и прогресса», все нагляднее проявлялось недовольство давлением партийной идеологии, ущемлением свободы совести.

Правящие органы изменили тактику и по отношению к «скрытым» доносителям, убедившись, что они наносят вред не столько Церкви, сколько авторитету правящей партии, ее идеологии. Оставаясь некоторый период на прежних позициях борьбы с религией, власть существенно пересмотрела свои методы работы, поставив задачу воспитать новое поколение священнослужителей, которые сами смогли бы скомпрометировать религию в глазах верующих [22, с. 73].

В 1991 году Церковь и государство перешли на уровень отношений невмешательства в дела друг друга. И такой пропагандистский прием как ренегатство отпал, опытным путем доказав свою полную несостоятельность. Еще раз подтвердились слова Пастыреначальника Господа Иисуса Христа, сказанные о том, что «врата ада не одолеют Церковь, основанную на камне веры» (Мф., 16:18).

Список литературы

1. Усилить научно-атеистическую пропаганду // Коммунист. — 1958. — № 17.
2. Ренегат // Википедия: свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%E5%ED%E5%E3%E0%E2>
3. Российский государственный архив Новейшей истории. Ф.5. Оп. 34. Д. 57. Л. 12—13.
4. Государственный архив Российской Федерации. Ф. 6991. Оп. 2. Д. 228. Л. 4—5.
5. Почему мы порвали с религией: сб. / сост. В. И. Голубович. — М.: Госполитиздат, 1959.
6. Цыпин В., прот. История Русской Церкви, 1917—1977. — М., 1997.
7. Осипов А.А. Отказ от религии — единственно правильный путь: письмо в редакцию // Правда. — 1959. — 6 дек.
8. Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь в XX в. — М., 2010.
9. Фирсов С.Л. Апостасия: «Атеист Александр Осипов» и эпоха гонений на Русскую Православную Церковь. — М.: Держава; Сатисъ, 2004. — (Русская церковь в XX столетии: документы, воспоминания, свидетельства).
10. Желудков С., свящ. Почему и я — христианин. — СПб., 1996.
11. Шкуратов С.А. Взаимоотношения советского государства и Русской Православной Церкви в 40—60-е годы XX в.: дис. ... канд. ист. наук. — М., 2005.
12. Государственный архив Новейшей истории Ставропольского края. Ф. 1. Оп. 2. Д. 829. Л. 109.
13. Поспеловский Д.В. Русская Православная Церковь в XX в. — М.: Республика, 1995.
14. Гераськин Ю.В. Русская православная церковь, верующие, власть (конец 30-х — 70-е гг. XX в.). — Рязань, 2007.
15. Дулуман Е.К. Как мне внушить, что Бога нет? // Атеистический сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ateism.ru/duluman/nogot03.htm>
16. Государственный архив Костромской области. Ф. р-2102. Оп. 5. Д. 32. Л. 19.
17. Русская Православная Церковь в советское время: в 2 кн. / сост. Г. Штриккер. — М.: Пропилеи, 1995. — Кн. 2.
18. Рукописный отдел Российской национальной библиотеки. Ф. 1152. Оп. 1. Д. 32. Л. 1.
19. Федоров С. Атеист и ваш друг Александр Осипов: как известный богослов стал яростным безбожником // Независимая газета. — 1999. — 3 нояб.
20. Российский государственный архив социально-политической истории. Ф.17. Оп. 132. Д. 7. Л.4.
21. Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве. — М., 1999.
22. Русская Православная Церковь в советское время: в 2 кн. / сост. Г. Штриккер. — М.: Пропилеи, 1995. — Кн. 1.

УДК 001.89(470+571)

ББК 72.4(2Рос)

Н.Ю. СОКОЛОВА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ИНФОРМАЦИОННО- КОММУНИКАЦИОННЫЙ АСПЕКТ¹

Рассматриваются вопросы отечественной государственной научной политики. Особое внимание уделено реформе системы академических учреждений, в частности проблеме изменения критериев оценки их работы. В этом контексте показана деятельность библиотек и информационных центров как важных элементов научной коммуникации. Отмечается, что пока не выработано дифференцированных критериев для качественной оценки их научно-информационной деятельности. Показана специфика представления отечественных научных исследований в области социальных и гуманитарных наук в зарубежных индексах цитирования как одного из индикаторов повышения эффективности российской науки.

Ключевые слова: социальные и гуманитарные науки, Российская академия наук, реформа РАН, государственная научная политика, информационные системы, научные коммуникации, научно-информационная деятельность, индексы цитирования.

Очевидно, что тема сформулирована достаточно широко, поэтому сразу же хотелось бы обозначить ее границы и проблематику, которая связана, прежде всего, со сферой современного социально-гуманитарного знания².

¹ Эта и следующая статья представляют собой варианты докладов, сделанных на научно-практической конференции «Актуализация современной науки о культуре: информационные аспекты», организованной и проведенной НИЦ «Информкультура» Российской государственной библиотеки 24 апреля 2014 года.

² Достижениям в данной области посвящен ряд статей, в частности в статье С.Я. Левит дана характеристика важнейших публикаций, под-



VII

ORBIS
LITTERARUM

Во-первых, необходимо кратко коснуться глобальных тенденций в развитии мировой науки. В конце XX века взаимоотношения науки, политики, бизнеса и общества уже не раз становились предметом научной рефлексии отечественных и зарубежных ученых [2; 3], которые в целом пришли к следующему выводу: цели научного исследования во все возрастающей степени определяются не внутринаучными, а общественными, социальными и политическими задачами. Другими словами, наука становится все более социально ориентированной, ученые сталкиваются с задачей социальной легитимации своих результатов, а организация науки начинает строиться по сетевому принципу, через установление комплексных взаимосвязей между исследовательскими командами. В результате традиционные научные центры утрачивают свое ведущее положение, а дисциплинарные границы более не имеют решающего значения для определения предметной области исследования. Вместо этого исследования все чаще характеризуются как междисциплинарные или трансдисциплинарные, обретают собственную структуру и метод. Именно так специалисты характеризуют современный этап развития науки, предлагая концепцию *постнормальной, постнеклассической или постакадемической науки* [2, с. 47; 4, с. 362—369].

Что же сейчас предлагается российской науке? Перед ней поставлена задача повышения инновационного потенциала российской экономики, а также — роста эффективности и конкурентоспособности в связи с новыми экономическими вызовами. Российской науке предлагается интегрироваться именно в это мировое научное пространство. В новой редакции Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий на 2013—2020 годы», утвержденной весной 2014 года [5], четко прослеживается указание на построение более экономически эффективной модели научной деятельности, на взаимодействие науки и бизнеса. В документе говорится, что «выполнение госпрограммы должно обеспечить концентрацию кадровых и материальных ресурсов на приоритетных направлениях, создание научно-технологического задела, востребованного секторами экономики, эффективную интеграцию научной, образовательной и инновационной деятельности».

Так, например, в задачи Подпрограммы 2 «Прикладные проблемно-ориентированные исследования и развитие научно-технологического задела в области перспективных технологий» входит «обеспечение создания и использования результатов научно-исследовательской деятельности в интересах бизнеса, федеральных органов исполнительной власти, технологических платформ, инновационных территориальных кластеров и иных институциональных заказчиков».

Государственная программа указывает, что повышение эффективности и конкурентоспособности российской науки должны произойти в обозримой перспективе. Это означает, что догнать глобальную науку необходимо в короткие сроки. Особое внимание предлагается уделять грантовой системе — и именно такой, на какой в основном и строится вся западная наука.

Как предлагается измерять эффективность российской науки? Индикаторов эффективности выполнения Государственной программы и достижения намеченных целей много, вот некоторые из них (Подпрограмма 1 «Фундаментальные научные исследования»):

- число публикаций российских авторов в научных журналах, индексируемых в базе данных Web of Science (Сеть науки) в расчете на 100 исследователей;
- число публикаций российских авторов в научных журналах, индексируемых в базе данных Scopus в расчете на 100 исследователей;
- число цитирований в расчете на 1 публикацию российских исследователей в научных журналах, индексируемых в базе данных Web of Science.

Таким образом, привязка деятельности российского ученого к мировым базам данных Web of Science и Scopus выходит на первый план.

«Оптимизация науки» в форме реорганизации государственных академий наук была определена федеральным законом «О Российской академии наук, реорганизации государственных академий наук и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» (№ 253-ФЗ от 27 сентября 2013 года). Он оформил слияние трех, исторически существовавших и развивавшихся самостоятельно академий — Российской академии медицинских наук, Российской сельскохозяйственной академии и Российской академии наук — и передал академические учреждения в ведение Федерального агентства научных организаций (ФАНО России). В соответствии с Указом Президента Российской Федерации от 27.09.2013 г. № 735, «руководство деятельностью Федерального агентства научных организаций осуществляет Правительство Российской Федерации». При этом ученых заверили в том, что ФАНО будет вести только административную и хозяйственную часть, а научной деятельностью управлять не будет.

В самый разгар преобразований — летом 2013 года — в научном сообществе был проведен экспертный опрос по поводу реформирования Российской академии наук. В частности, был поставлен и вопрос о критериях эффективности научной работы. Подавляющее большинство ученых высказалось за разработку дифференцированных критериев оценки работы научных организаций, учитывающих их специфику, например, преобладание фундаментальных или прикладных исследований в научном учреждении, его тип (научная библиотека, научно-информационный центр и др.). Кроме того, было высказано пожелание не сводить оценку эффективности работы к простой цифре, а найти оптимальный баланс между наукометрическими/библиометрическими показателями и экспертными оценками [6].

Очевидно, что на январь 2013 года отечественные социальные и гуманитарные науки представлены в глобальных базах Web of Science чрезвычайно слабо; кроме того, большая часть журналов издается непосредственно концерном Springer Science+Business Media или совместно с ним. За определением «другие» также скрываются в основном зарубежные издательства, в том числе Эльзевир и Клувер — эти издательства являются достаточно влиятельными

готовленных сотрудниками ИНИОН РАН за последние двадцать лет [1].

игроками на глобальном издательском рынке научной продукции. Из российской социально-гуманитарной периодики на январь 2013 года в Web of Science были представлены два журнала исторического профиля, один философский и один социологический журнал, три журнала по психологии и два по филологии. Собственно академические научные журналы (выпускаемые издательствами РАН), представленные в БД Web of Science, также относятся преимущественно к области естественных и технических наук и издаются, как правило, Международной академической издательской компанией «Наука/Интерпериодика» (создана в 1992 году, учредителями компании выступили Российская академия наук и американская компания Pleiades Publishing, Inc.; партнером по распространению журналов является компания Springer Science+Business Media. См.: <http://www.maik.ru/rusindex.htm> (с экрана 26.05.2014) [7]). Таких гуманитарных журналов только два — по отечественной истории и филологии. Возникает вопрос: какой же комплекс мер, способствующих включению большего числа российских журналов в систему Web of Science, может быть разработан в данных условиях?

Здесь также хотелось бы привести размышления одного из отечественных специалистов — историков по поводу мировых индексов цитирования, опубликованные в журнале «Новый исторический вестник», кстати, включенном в базу данных Scopus [8]. Как отмечает В.В. Тихонов, специфической чертой ряда гуманитарных наук и, в первую очередь, истории и филологии, является их национальный характер. Более того, специалисты в данных областях, как правило, связаны с той или иной страной, и если результаты физических или химических исследований мало зависят от места их получения (главным оказывается уровень технического оснащения научного центра, а также квалификации его сотрудников), то в сфере исследований русской, французской, китайской и др. истории, филологии, культуры ситуация принципиально иная. Она определяется, в первую очередь, тем, что основными, хотя и не единственными читателями научных трудов по истории, литературе, культуре, философии той или иной страны будут ее граждане. (Здесь следует оговориться: история, например древних цивилизаций, в этом отношении, конечно, обладает более «интернациональным» характером.)

Этот несомненный факт и определяет то, что центр историко-культурных (в широком смысле) исследований той или иной страны находится именно в ней. Здесь же работают ведущие специалисты и издаются ведущие периодические издания по соответствующей тематике. Вряд ли кто-либо всерьез будет спорить с тем, что главными центрами изучения истории и культуры США, Франции, Великобритании, Германии являются научные и научно-образовательные организации именно США, Франции, Великобритании и Германии. Однако, судя по пускаемым «сверху» весьма настойчивым пожеланиям, гуманитариям также следует печататься именно в зарубежных изданиях, что, по умолчанию, отрицает вполне, казалось бы, очевидную истину.

Помимо журналов, не менее важное место в осуществлении коммуникативной функции и трансляции знаний на институциональном уровне в академической системе

занимает ряд ее специализированных учреждений и, прежде всего, так называемые «научные организации при Президиуме Российской академии наук». В организационной структуре РАН до ее реформирования данная группа учреждений выглядела следующим образом:

- Всероссийский институт научной и технической информации (ВИНИТИ);
- Институт нанотехнологий микроэлектроники;
- Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН);
- Институт природно-технических систем;
- Институт проблем развития науки;
- Межведомственный суперкомпьютерный центр РАН;
- Межведомственный центр аналитических исследований в области физики, химии и биологии;
- Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ;
- Центр исследования проблем безопасности;
- Библиотека по естественным наукам (БЕН);
- Библиотека Российской академии наук (БАН);
- Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Научный и издательский центр “Наука”»;
- Институт истории науки и техники.

Совершенно очевидно, что данная группа учреждений включала в основном организации научно-информационного профиля, — институты научной информации и академические библиотеки. В их задачи входило информационное обеспечение академических исследований, а также работа в области так называемых коллекторских программ (если следовать языку философии науки), что предполагает наведение мостов между исследованиями, определение и исследование точек роста в различных областях научного знания и др. Именно к этой группе относится Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук [9].

Несколько лет назад на базе Института проблем развития науки РАН была разработана, а затем запущена в эксплуатацию «Автоматизированная система учета результатов интеллектуальной деятельности РАН»³. Методика этой системы позволяла увязать воедино научную деятельность каждого института, его кадровый потенциал и финансовые показатели. Ежегодно институты академической системы вводили в систему в автоматизированном режиме показатели своей деятельности и отправляли на согласование в головную организацию — Институт проблем развития науки. Предложенная методика имела как свои недостатки, так и достоинства, но она существовала и работала, во всяком случае — в системе РАН. Например, раздел «Публикации» содержал достаточно развернутый список показателей (16 пунктов), в который, помимо сведений о включении в БД Web of Science, вошли данные о числе публикаций сотрудников и их цитируемости, полученные с использованием БД «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

Все академические институты были распределены по видам деятельности, в результате чего были сформированы специальные референтные группы. По состоянию

³ См.: <https://www.asurid.ru/> (с экрана 26.05.2014).

на 2011 год таких групп было всего 36, в сегменте социальных и гуманитарных наук их было пять. Референтные группы институтов социально-гуманитарного профиля были составлены следующим образом:

- экономика;
- философия, социология, психология, право;
- история, филология;
- комплексные учреждения гуманитарного профиля региональных научных центров;
- глобальные проблемы и международные отношения.

Специально была выделена группа научно-технической информации и библиотек, в которую попали БЕН и БАН, два научно-информационных института — ВИНТИ и ИНИОН, а также ряд других библиотек. Тем не менее, специальных критериев оценки их деятельности, соответствующих специфике данных учреждений, выработано не было. Все организации собирали и вводили показатели по единой методике, что, однако, не мешало представлять их специфику. Так, например, ИНИОН учитывал рефераты как статьи.

Что же случилось после реформы в нашей академической системе? Все институты всех трех академий, слитых воедино под эгидой ФАНО, были распределены по отделениям или департаментам на основе весьма оригинальной логики: ИНИОН был отнесен к отделу математики и информационных технологий, все академические научные библиотеки отошли отделу культуры, сельскохозяйственная библиотека досталась отделу животноводства. Теперь все библиотеки думают над преобразованием стандартного устава — как же описать в нем свою деятельность таким образом, чтобы не лишиться статуса научного учреждения академической системы. Руководству ИНИОН также приходится думать о том, что же делать в отделе математики и информационных технологий.

Судя по последним ведомственным документам, оценку эффективности деятельности научных организаций теперь организует ФАНО, и, в некотором смысле, всё начинается заново. Анализ последних документов с очевидностью свидетельствует о том, что они основаны на уже упомянутой Автоматизированной системе учета результатов интеллектуальной деятельности РАН. ФАНО также предполагает обсудить с научным сообществом подходы к проведению оценки научных организаций и собирает соответствующие сведения со всех институтов [10]. (Когда еще только начиналась вся эта работа по подготовке отчетов, научные сотрудники указывали на трудоемкость этого процесса, отнимающего время от творческой работы. Тем не менее, в условиях использования подобных форм отчетности заполнять их необходимо. Кроме того, как представляется, от сотрудников, выполняющих соответствующую работу регулярно в течение года, подведение итогов в его конце не потребует каких-то особых усилий.)

Организациям, подведомственным ФАНО, было предложено высказать свое мнение по поводу процедуры формирования референтных групп. Также указывалось, что

оценку результативности деятельности научных организаций планируется проводить с привлечением научных экспертов.

Требования к методике и порядку оценки деятельности научных организаций в настоящее время обсуждаются на ряде экспертных сессий. По результатам обсуждения будет создан нормативный акт, по которому все институты далее будут считать свою эффективность работы. Видимо, это будет некий новый нормативный документ, согласно которому будет рассчитываться эффективность работы научных организаций, подведомственных ФАНО России. Вероятно, далее эта методика может быть распространена и на организации других ведомств. Каковы же будут новые критерии оценки эффективности работы наших ученых? Оптимизируют ли в дальнейшем нашу науку? Каковы будут процессы этой оптимизации?

В каком направлении пойдет дальнейшая работа, пока не ясно.

Список литературы

1. *Левит С.Я.* Гуманитарное знание и вызовы времени: (к 20-летию выхода сериальных изданий ИНИОН РАН) // *Культурология* : дайджест. — М., 2014. — № 1 (68).
2. *Ефременко Д.В.* Эколого-политические дискурсы: возникновение и эволюция / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информации по обществ. наукам; под общ. ред. Ю.С. Пивоварова. — М., 2006.
3. Концепция «общества знания» в современной социальной теории: сб. науч. тр. / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информации по обществ. наукам, Центр социал. науч.-информ. исследований, Отдел социологии и социал. психологии; отв. ред. Д.В. Ефременко. — М., 2010.
4. *Степин В.С.* История и философия науки / Рос. акад. наук, Ин-т философии, Гос. акад. ун-т гуманитар. наук. — М., 2011.
5. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий на 2013 — 2020 годы»: Постановление Правительства Российской Федерации от 15 апреля 2014 г. № 301 г. Москва. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа <http://www.rg.ru/2014/04/24/tehnologii-site-dok.html>
6. *Кряжиский А., Ефременко Д., Герасимов В.* На пути к обновлению : предварит. итоги эксперт. опроса по поводу реформирования РАН // Поиск : еженедельн. газ. науч. сообщества. Дубна, 2013. № 36. 6 сент. С. 8—9 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.poisknews.ru/theme/ran/7350/>
7. Список журналов стран СНГ в Web of Science [Электронный ресурс]. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://wokinfo.com/russian/editors/>
8. *Тихонов В.В.* Российская историческая наука и индексы научного цитирования // *Новый исторический вестник*. 2013. № 36. С. 89—106 [Электронный ресурс]. — Режим доступа <http://cyberleninka.ru/article/n/rossijskaya-istoricheskaya-nauka-i-indeksy-nauchnogo-tsitirovaniya>
9. *Степин В.С., Горохов В.Г., Розов М.А.* Философия науки и техники. Разд. 2: Наука как традиция. Гл. 4: Строение науки как традиции [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/Step/05.php
10. Письмо заместителя руководителя ФАНО России А.М. Медведева 007-18.1-07/АМ-452 от 10.04.2014.

УДК 001.89
ББК 72.0

Г.О. ЕРЕМЕНКО

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ НАУКОМЕТРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ЖУРНАЛОВ ГУМАНИТАРНОГО ПРОФИЛЯ

Проанализированы основные подходы к оценке научных публикаций, а также особенности публикаций гуманитарного профиля с точки зрения библиометрии. Выделены основные факторы, влияющие на качество библиометрической и экспертной оценки научных периодических изданий и отдельных статей. Рассматриваются проблемы статистической оценки цитирования, его особенности в работах социально-гуманитарного профиля и возможности продвижения отечественных научных журналов в международное научно-информационное пространство.

Ключевые слова: научный журнал, наукометрия, цитирование, журналы общественно-гуманитарного профиля, Научная электронная библиотека, Российский индекс научного цитирования.

Очевидно, что стремление различных инстанций и ведомств оценивать всё, что только можно, превратилось в общую тенденцию, которая действительно стала источником ряда проблем. Оценивают научные организации, вузы, диссертационные советы, научные коллективы и отдельных ученых. Теперь собираются оценивать и научные журналы. Я совершенно согласен с тем, что занятие сбором информации, разного рода подсчетами и оформлением достаточно сложных отчетов — это непрофильная деятельность для научных сотрудников. Не радует и то, что нормативные документы, спускаемые ученым «сверху», зачастую бывают не продуманы с точки зрения оптимизации этой работы. Например, недавно была предложена методика оценки диссертационных советов в очень сложной форме: наряду с общими цифрами требовалось предоставить списки всех публикаций членов советов.

В связи с этим возникает вопрос: а зачем это нужно? Какой смысл в предоставлении всех этих списков, если проверить их или каким-то образом проконтролировать составителей совершенно невозможно. Налицо избыточность требуемой отчетности, и наша задача — как-то приспособиться в этих условиях. И Научная электронная библиотека (НЭБ) может отчасти помочь в решении этих проблем как научным сотрудникам, так и научным организациям.

Прежде чем перейти к возможностям НЭБ и Российского индекса научного цитирования (РИНЦ), несколько слов об общих принципах наукометрической оценки вообще и научных журналов в частности, поскольку сегодня эта тема достаточно актуальна. Интересна она еще и потому, что в ближайшее время на государственном уровне планируется принять конкретные решения о поддержке российских журналов. Активно обсуждается вопрос о том, какие журналы поддерживать организационно и финансово и каким образом это следует делать. Ответы здесь не вполне очевидны.

Понятно, что сначала необходимо отобрать такие журналы, и для этого их как-то оценить. Это значит, что

необходима методика оценки российских научных журналов — всех, а не только гуманитарных. Таких журналов, действительно, очень много: сегодня в РИНЦ обрабатывается более трех с половиной тысяч отечественных научных журналов, при том что всего их порядка шести-семи тысяч. Каждый год число наименований российских научных журналов увеличивается на две сотни, а умирает три-четыре десятка. Идет постоянный рост объемов научной информации, числа научных журналов и статей, что в общем соответствует мировым тенденциям.

Изначально Научная электронная библиотека формировалась как архив научной информации, то есть большая часть журналов вошла в нее в полнотекстовом виде; две трети полнотекстовых журналов сегодня лежат в открытом доступе (что очень радует). Поэтому НЭБ — это не только РИНЦ, и если возвращаться к проблеме оценки научной деятельности, то она, кроме цифр и статистики обеспечивает экспертам и тем, кто принимает решение, возможность познакомиться с полными текстами публикаций, а не просто пользоваться индексами цитирования или наукометрическими показателями.

Известно, что существует два основных подхода к оценке любых результатов научной деятельности — проектов, организаций, журналов, конкретных публикаций и отдельных ученых. Это — наукометрический (в том числе библиометрический) и экспертный анализ. Данные подходы часто противопоставляются, хотя на самом деле между ними довольно много общего.

Библиометрический, то есть формальный подход строится на расчете показателей и, по сути, использует статистические методы оценки. В его основе лежит представление о том, что обмен научной информацией путем публикации результатов исследований является главной движущей силой развития науки. Такой показатель, как количество публикаций в рецензируемых журналах, подразумевает, что статья уже прошла рецензирование на уровне редколлегии журнала, а значит — получила экспертную оценку (от 1 до 5 экспертов). Количество ци-

тирований также часто используется как показатель, полученный в результате своего рода формализованной экспертизы, поскольку ученые, цитируя публикации коллег, «голосуют» за ту или иную публикацию. Как показывает опыт, публикации, внесшие вклад в науку, цитируются статистически чаще, поэтому данный подход и получил столь широкое распространение. Тем не менее, вопрос о том, можно ли использовать библиометрию для оценки науки или научных журналов, дискутируется довольно часто. На этот счет существуют абсолютно противоположные точки зрения, что особенно характерно для общественно-гуманитарных наук, у которых есть своя специфика.

Наиболее разумным выходом из ситуации представляется сочетание формального библиометрического подхода с экспертной оценкой. Чтобы оценивать большие объемы информации, нужно использовать библиометрию, и здесь другого выхода нет. При исключительном использовании экспертизы может оказаться, что к каждому ученому придется приставить своего эксперта, и тогда заниматься наукой им всем будет уж точно некогда — все будут заниматься экспертизой. В то же время, прежде чем принимать какие-то решения (о надбавках ученым, включении журналов в перечень ВАК или о реорганизации научных учреждений — неважно), обязательно должна быть проведена экспертная оценка библиометрических результатов. Есть масса нюансов и множество подводных камней, которые при формальном подходе могут, по меньшей мере, просто исказить результат.

Известен целый ряд факторов, влияющих на качество как экспертной, так и библиометрической оценок.

Большое значение имеет определение тематического направления журнала, что особенно важно при рассмотрении тех изданий, которые находятся на стыке нескольких направлений, и журналов мультидисциплинарных по определению, и это тоже достаточно сложно. Подбирать и распределять экспертов для такого рода изданий трудно, особенно если поставлена задача отобрать журналы для перечня Высшей аттестационной комиссии (ВАК). Или, казалось бы, простейшая задача — определить соотношение разных научных направлений в этом перечне ВАК, ее решение совсем не очевидно. Кроме того, разное количество экспертов, приглашенных для оценки отдельных направлений, может привести к различным результатам.

Есть и субъективные факторы, так или иначе влияющие на экспертную оценку. Это может быть такой немаловажный фактор, как научный кругозор эксперта. Сегодня ученые достаточно узкоспециализированы, и им трудно оценить работы своих коллег даже в соседних областях, поэтому людей с широким кругозором для экспертизы найти достаточно сложно. Или, например, тот или иной ученый публиковался в каком-то из журналов, или был рецензентом, или членом редколлегии. Наверное, он поставит более высокие оценки этому журналу, если будет привлечен к какой-то экспертизе (хотя бывают и обратные ситуации — будучи аффилированным, такой эксперт лучше знает ситуацию изнутри). Столь же очевидно и то, что журналы более старые, более известные или более

крупные в итоге получают более высокие оценки, несмотря на то, что качественно они могут уступать каким-то молодым журналам.

С библиометрией ситуация тоже не так проста, и здесь тоже есть нюансы, которые нужно обязательно учитывать, когда делаются попытки оценивать научную деятельность на основе цитирования и других библиометрических показателей.

Хорошо известно, что во всем мире журналы любят оценивать на основе импакт-фактора, который, в самом общем приближении, есть показатель среднего цитирования публикации. Импакт-фактор прямо определяется, в том числе, и тематикой публикации, поскольку среднее число ссылок в одной публикации довольно сильно варьируется в зависимости от области научного исследования. В частности, в общественно-гуманитарных науках, как правило, ссылок на цитируемую литературу довольно мало. В естественных науках (биология, химия и т.д.) среднее число ссылок достигает 50, как это следует из мировых усредненных показателей. Таким образом, если начать напрямую сравнивать журналы по естественным и гуманитарным наукам, это будет не корректно. Об этом необходимо задуматься, чтобы не получить искаженных результатов.

По международным журналам мы видим, что среднее число ссылок в одной статье уже приближается к 50, причем за последние 15 лет увеличилось оно практически в два раза. Рост объемов цитирования в мировой научной периодике, возможно, принял уже не совсем «корректные» масштабы и, вполне вероятно, свидетельствует о начавшейся погоне за ссылками ради самих показателей цитирования, что, с точки зрения естественного развития науки, не есть правильно. В этом отношении российские научные журналы также стоят особняком с их средним показателем 12—13 ссылок на статью.

Существует и очевидная проблема самоцитирования — как для журналов, так и для отдельных авторов. Понятно, что некий «естественный фон» ссылок на собственные публикации характерен для любого научного объекта. Для журналов 20—30 % самоцитирования считается абсолютно нормальным показателем. В Web of Science самоцитирование используют 80% журналов на уровне, не превышающем 20%. В России, к сожалению, ситуация значительно хуже: у нас даже 40% самоцитирования в журналах считается хорошим показателем. Довольно часто журналы характеризуются определенной «замкнутостью», особенно если они принадлежат к определенной научной школе, представители которой цитируют друг друга или сами себя, что затрудняет общение или установление взаимосвязей между различными журналами.

Важнейшим фактором при использовании автоматизированных систем учета публикаций остается точная идентификация авторов и организаций, поскольку он влияет, прежде всего, на полноту учета опубликованных материалов. Зачастую, чтобы учесть все публикации сотрудников, приходится выявлять все названия данной

организации, что в наших условиях постоянных переименований превращается в определенную сложность. Можно предположить, что и в Российской академии наук в связи с реформой опять начнутся слияния и переименования ее учреждений.

Нельзя не согласиться с тем, что чиновник мечтает о том, чтобы был некий единый показатель, некая *циферка*, которую можно было бы прикрепить к каждому журналу, ученому, к каждой организации. Сразу стало бы понятно: вот у этого автора циферка повыше, значит, он — ученый получше и ему можно дать больше денег или даже выделить финансирование его организации. Но в библиометрии одной цифрой обойтись невозможно, поскольку любая оценка, даже если она основана только на библиометрии, должна исходить из целого ряда показателей, поскольку разные аспекты научной деятельности характеризуются различными показателями.

Обратимся к специфике оценки журналов общественно-гуманитарного профиля, которые отличаются от журналов естественно-научных. Сама идея библиометрической оценки была основана на практике публикаций по естественным наукам. Международные базы данных, такие как Web of Science и Scopus, в большей степени ориентированы на естественные науки, хотя в них также представлена определенная доля общественно-гуманитарных журналов, и российских журналов этого направления там очень мало. Совершенно очевидно, что для оценки научной деятельности в области социальных и гуманитарных наук использовать эти базы невозможно просто по причине абсолютно непредставительной выборки. Статистические оценки этих баз данных применимы к массиву информации в целом и дают адекватные результаты, например, при оценке публикаций по естественным наукам на основе того же цитирования.

Использовать международные базы данных цитирования для оценки публикаций по общественным и гуманитарным наукам не представляется возможным еще и в силу специфики, свойственной этим наукам. Например, в общественных науках у публикации обычно один автор, и это усложняет ее идентификацию. Особенности наукометрической оценки журналов общественно-гуманитарного профиля во многом определяются следующими факторами:

- небольшое число ссылок в публикациях;
- низкая доля *статей* в списках цитируемой литературы;
- сдвиг хронологического распределения цитирований в сторону более старых публикаций;
- особый характер и причины цитирования;
- более свободное оформление ссылок, которые зачастую разбросаны по страницам и, т.п.

О небольшом количестве ссылок уже говорилось. Кроме того, возникают и технические трудности их полного учета, поскольку ссылки могут быть внутритекстовыми, не все они могут быть сведены в одном месте, что создает проблемы при обработке информации для баз данных. Как правило, гуманитарный журнал отличается

еще и тем, что в списках цитированной литературы присутствуют не столько журнальные статьи, сколько монографии, статьи из сборников, а также первоисточники. Таким образом, если показатели рассчитываются только с учетом журнальных статей, они определенным образом занижаются.

Статистически доказано, что в науках общественно-гуманитарных чаще, чем в естественных науках, ссылаются на старые публикации. Для историков работы и 20-летней и 50-летней давности по-прежнему представляют интерес и хорошо цитируются. Но импакт-фактор учитывает ссылки за предыдущие два года, поэтому общественно-гуманитарные науки в этом отношении проигрывают из-за большого количества ссылок на более ранние публикации. Естественнонаучные публикации в целом наиболее консервативны с точки зрения характера и причин цитирования. Причина, как правило, одна: исследователь ссылается на работу другого ученого, поскольку опирается на ее результаты. В общественно-гуманитарных журналах причины цитирования могут быть более широкими, в частности — указываются документы и иные первоисточники. Распространены и отрицательное цитирование, и критические оценки публикаций, что также обесценивает простые статистические выкладки.

Тем не менее, продвигать отечественные научные журналы в международное информационное пространство, включая международные базы данных научного цитирования, необходимо, и это очевидно для всех. Как этого достичь — вопрос не простой. В частности, хотелось бы сказать о новом проекте, который запускает Научная электронная библиотека совместно с компанией Томпсон Рейтерс, владеющей базой данных Web of Science и рядом продуктов на этой платформе. Достигнута договоренность о размещении тысячи лучших российских научных журналов на платформе Web of Science в виде отдельной базы данных, которая, по сути, станет российским индексом научного цитирования на международной платформе. Таким образом уже интегрированы китайский и латиноамериканский индексы научного цитирования, и Россия будет, по-видимому, следующей страной, представленной на данной платформе. Проект рассчитан на полтора года: к концу 2015-го планируется официальный релиз этого продукта, который будет доступен по всему миру.

Таким образом, российские журналы получают некий плацдарм и возможность «завязаться» ссылками с остальными базами Web of Science, включая и основное ядро. Они станут более видимыми в мировом информационном пространстве, им будет проще продвигаться непосредственно в Web of Science и Scopus, и в целом информация о российских научных исследованиях станет более доступной.

Кроме того, в данном случае Web of Science не ставит никаких условий в плане отбора российских журналов и выдвигает только технические требования по оформлению журналов и качеству предоставляемой информации.

Это значит, что мы можем организовать более сбалансированное и более широкое представление журналов по всем научным направлениям и, скажем, дискриминация общественных наук может быть ликвидирована.

Предполагаемая процедура может быть описана следующим образом.

В процедуре формирования списка журналов будут использованы и изначальный библиометрический отсев на основе формальных и собственно библиометрических показателей, и экспертиза. В библиометрической части оценки планируется учитывать следующие факторы:

- тематическое направление журнала, тематическое распределение статей (узкопрофильный или мультидисциплинарный журнал);
- состав редакционной коллегии;
- периодичность, объем журнала;
- средний объем статьи;
- уровень самоцитирования;
- длина списка цитируемой литературы;
- наличие разных типов публикаций, в том числе — в списках цитируемой литературы;
- авторитетность ссылок;
- дублирование ссылок из переводных журналов;
- распределение цитирующих статей по журналам;
- распределение статей по авторам и организациям;
- возраст цитируемых публикаций;
- процент ненаучных материалов (реклама и др.) в журнале.

Некоторые из этих факторов уже широко используются, например цитируемость при оценке по импакт-фактору. Или авторитетность ссылок: кто процитировал — какой журнал или какой ученый — безусловно важно, этим определяется вес ссылки, и т.п.

Необходимо подчеркнуть, что выше речь шла исключительно о научной периодике, но это далеко не единственный тип публикации, особенно в общественно-гуманитарных науках. Поэтому, если ставится задача оценивать ученых и их профессиональную деятельность, то правильнее делать это комплексно, учитывая весь спектр научных публикаций. Это значит, что не только статьи в российских и зарубежных научных журналах должны быть проанализированы, но и монографии, статьи в сборниках и публикации в трудах конференций, патенты, диссертации и др. Всё это объекты научной деятельности, и в разных дисциплинах соотношение этих видов научной продукции отличается. Эту специфику должна отражать методика учета публикаций, что и происходит при формировании РИНЦ. Действительно, для него собираются не только журнальные статьи, но и данные о всех видах публикации из всех возможных источников.

Всего сейчас РИНЦ включает около 6 млн публикаций российских ученых; каждый день к этому массиву добав-

ляется около 4 тыс. новых записей. В этом колоссальном потоке российской научной продукции есть и монографии, и патенты, и отчеты по госконтрактам, и диссертации. Хочу воспользоваться тем, что конференция проходит в стенах Российской государственной библиотеки, и поблагодарить коллег за предоставление информации по научным публикациям для ее включения в РИНЦ. Научные издательства сейчас также активизировались в плане размещения монографий в РИНЦ, и мы начинаем учитывать ссылки из монографий при расчете различных показателей.

Распределение статей из российских журналов в РИНЦ по годам выпусков показывает, что за последние 5—6 лет сформировался достаточно представительный массив информации. Статистический анализ загрузки полных текстов из Научной электронной библиотеки свидетельствует о том, что в последние годы отмечается рост обращений к текстам публикаций в российских научных журналах. Если в 2003—2004 годах наблюдался всплеск интереса к зарубежным публикациям, то теперь и российские журналы читают очень неплохо.

Кроме российского индекса научного цитирования мы разрабатываем своего рода аналитическую надстройку над РИНЦ, которая называется Science Index. Она предоставляет ученым и организациям возможности расчета наукометрических показателей и аналитики. Каждый исследователь может зарегистрироваться и придать списку своих публикаций некие новые качества. Этой возможностью воспользовались уже около 230 тыс. человек, которые активно работают в системе. У научных организаций возможностей еще больше. Они могут добавлять публикации, если по каким-то причинам в РИНЦ их нет (под контролем нашей библиографической службы как на предмет правильности их оформления, так и на предмет их существования). При этом в РИНЦ не оценивается качество информации, мы лишь гарантируем, что такие публикации существуют.

Наконец, в этой системе есть и блок для научных издательств, который мы запускаем в текущем году, а осенью специально для научных издателей проведем конференцию.

Это целый блок различных функциональностей, помогающих научным редакциям и журналам решать некоторые свои задачи, включая создание электронной редакции (сам автор оформляет и размещает статью), рецензирование и публикацию в он-лайне. Новый блок позволяет доводить до совершенства всю информацию, которая попадает в наукометрические базы (идентифицировать авторов, все связи, все журналы и т.д.), предлагает мощную и красивую аналитику, средства борьбы с плагиатом и т.д. Надеемся, что Science Index поможет решению разного рода проблем, встающих перед российским научным сообществом в целом, отдельными исследователями и издателями.

УДК 745.04
ББК 82.3 (4 Рос)

Т.В. ВИЛЬДАНОВА

О НЕКОТОРЫХ ОБРАЗАХ РУССКОГО КРЕСТЬЯНСКОГО ИСКУССТВА, ИХ ИСТОКАХ И ТРАНСФОРМАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫМ СОЗНАНИЕМ НАРОДА

В статье речь идет о русском народном искусстве, традиционном, архаичном, связанном с мифологическими народными представлениями. Одновременно различные виды народного искусства свидетельствуют о традициях православия. В Древней Руси искусство мастеров прикладного искусства связывается с традициями Византии. С этого времени построенные на самых видных местах соборы и церкви стали фактически центрами культуры, а церковное искусство — источником созерцания народа. Поэтому закономерно, что народное искусство имеет глубокую связь со средневековым церковным искусством, с православием.

Ключевые слова: древние славяне, традиции православия, традиции народного искусства, древнерусское декоративно-прикладное искусство, церковное искусство, народные мастера, духовное содержание народного искусства.

Для последних десятилетий нашего времени характерен возросший интерес к православию. В этот период в России открылись многие новые и отреставрированные храмы, возродились из руин монастыри, изданы новые книги, издаются православные газеты и журналы, появление которых еще совсем недавно трудно было себе представить. Все больше публикуется и научных работ, посвященных проблемам православия — религии, с которой связывает свою культурную идентификацию значительная часть населения России.

Вера народа является важным фактором, определяющим наиболее характерные черты традиционной народ-



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

ной культуры, а в народном искусстве не только осевые характеристики, но часто даже самые незначительные и локальные явления напрямую связаны с верой его мастеров. Памятники традиционной русской народной культуры неопровержимо свидетельствуют о глубоком проникновении христианской веры в народный быт, обряды, искусство. Изучая их, можно убедиться, что народное искусство, несмотря на кажущуюся отстраненность, подобно некой книге, способно нести богатую информацию при условии объективного и внимательного его исследования. И становится очевидным, что народное искусство и православная вера — две неотделимые друг от друга составляющие традиционной народной культуры.

Необходимо отметить, что с самого начала изучения русского народного искусства с его глубокими славянскими корнями рассматривалось во многом в связях с дохристианской, языческой эпохой. Это происходило потому, что российская наука развивалась в русле общеевропейских научных течений, а также, поскольку в изучении традиционной народной культуры большую роль играли археология и этнография, в значительной степени сформировавшие методы ее изучения на всех исторических этапах. Существенное значение имела и материалистическая направленность нашей науки и ее методологии.

В последнее время прежние научные стереотипы и методологические подходы в изучении традиционной народной культуры и, в частности, народного искусства, начинают постепенно пересматриваться. В основе многих научных исследований оказывается твердое убеждение в чрезвычайно большой роли и месте духовно-религиозного опыта русского народа в системе традиционной культуры, в том числе и в народном искусстве. Однако в научных исследованиях православие все еще остается изъятым из социально-исторической деятельности русского крестьянства, его бытовых начал, обрядового творчества, искусства.

В фондах музеев, в архивах, в периодических дореволюционных изданиях, в научной литературе накоплен большой материал по этой проблеме, разносторонний и убедительный по своей достоверности. Задачей современных исследователей является его анализ и изучение с точки зрения связи с православием, заполнение своеобразных «белых пятен» в науке, изучающей традиционную народную культуру. Важная задача современных исследований — пересмотр многих ложных стереотипов и методологических подходов, сформировавшихся в предшествующее время и определивших специфический и односторонний подход к изучению традиционной народной культуры и народного искусства, которые сегодня превратились в тормоз для дальнейших исследований.

Очевидно, что та кропотливая работа, которую в народной среде вели со времени принятия христианства на Руси многочисленные миссионеры, сельские священники, известные и неизвестные миру святые подвижники, принесла свои плоды. Русский народ был просвещен

христианскими истинами, в характере вероисповедания русского крестьянства, по сути, не было отличия от официального православия, и на протяжении длительного времени сформировалось православное сознание русского крестьянства, имеющее ряд конкретных особенностей.

Исследователь традиционной народной культуры М.М. Громыко выделяет наиболее яркие и характерные черты, определяющие религиозность русского народа [1, с. 13]: вера в загробную жизнь и в пребывание праведной души после смерти в раю. Большое значение храма Божьего в жизни крестьянина имело всеобщее исполнение Великим постом таинств покаяния и причащения и других таинств. Как отмечает исследователь, нравственные понятия, нормы поведения крестьянства основывались прежде всего на христианских заповедях. Почитались родители и вообще старшие, как святых почитался брачный союз. Глубоко укоренено было покаяние и прощение как способ решения многих личных и социальных отношений. Нормой поведения была забота о стариках, детях, беспомощных родственниках.

Высоко ценилось совестливое отношение к труду, бытовали понятия чести и долга (в том числе воинского долга защиты отечества). Крестьянин проявлял твердость в выполнении взятых на себя обязательств. Смысл супружеского союза понимался как продолжение рода. Постоянно творились в крестьянском доме святые молитвы: утром, вечером, перед едой и после еды. Пространство русской деревни освящалось православными символами, начиная с церкви в селе, а в деревне с часовни, креста, столба с иконой или распятием, и кончая иконами и крестами, которыми часто оформлялась ограда, окружающая деревню.

Исследования показывают, что положения о незнании народом смысла определенных христианских понятий, непонимание значения отдельных таинств, низкий уровень философско-богословских и катехизических знаний и т. п. не дают правильного понимания народной религиозности, поскольку переносят рационалистические критерии в область, в которой необходимо использовать другие научные подходы. К тому же положение о смутном понимании народом азов христианской веры не всегда соответствует действительности. Правильное раскрытие духовных аспектов веры народа предполагает рассмотрение сущностных характеристик народной веры. И тогда значение приобретают такие особенности, как необыкновенная глубина и сила веры, понимание, что есть грех, и стремление избавиться, освободиться от греха, ощущение чистоты, благодати и т. п.

Эта благодатная среда крестьянской семьи, крестьянской общины определяла нравственные, этические и эстетические представления людей. Та же среда формировала личности народных мастеров, питала духовную, содержательную основу крестьянского искусства, играла важную роль в складывании образных и стилевых черт народного искусства.

Многие образы, сюжеты и мотивы русского народного искусства были для исследователей своего рода олицетворением мифологических истоков народной традиционной культуры. Это происходило в силу того, что даже в позднем народном искусстве наглядно и ярко сохранялся ряд образов-символов, связанных с языческим этапом истории общества. Но немногие исследователи отмечали, что тысячелетняя история православия в России неизбежно отразилась на значении этих образов. Более того, не только образное содержание народного искусства, но и стилистические его черты несут на себе отпечаток большого влияния церковного искусства, иконы, фрески, рукописной книги.

О подобных символах, сюжетах и мотивах народного искусства крупнейший современный исследователь народного искусства М.А. Некрасова, в частности, пишет: «Языческие мотивы, входя в уже иные художественные структуры, пересоздавались в новых смыслах, связываясь, как значительные формы культуры детства народа, с идеалами и со смыслом идеи православного сознания» [2, с. 33]. Исследователь отмечает, что в крестьянстве вместе с православной верой бытовали поверья, проистекавшие из обрядовой части православия, а рядом существовали и суеверия, в которых отражались темные стороны народного сознания [3, с. 6]. Однако целостность народной культуры, укорененной в православной вере, зиждилась на религиозных православных представлениях [2, с. 30].

Анализируя многие древнейшие сюжеты и мотивы народного искусства, начиная со времен Древней Руси, можно отчетливо выявить их христианское содержание. Особенно яркие примеры сохранились от периода XIX — начала XX века, когда черты социально-исторической деятельности русского крестьянства, его бытовых начал, обрядового творчества, искусства складываются в сознании исследователей в относительно целостную картину.

Большое значение в искусстве народных бытовых изделий имел женский образ. Изображения женской прямостоящей фигуры, нередко с поднятыми или широко раскинутыми руками, особенно часто встречается во многих вариантах народной вышивки, в народной глиняной игрушке. Для этих изображений характерна лаконичность силуэта, минимум деталей, застывшие и торжественные позы. Многим вышивкам свойственна соподчиненность других персонажей женскому изображению. Все эти черты позволили исследователям сделать вывод о том, что женское изображение не имело жанрового назначения, а было традиционным и связано с архаичными мифологическими народными представлениями [4, с. 55; 5, с. 159].

Народная вышивка, глиняная игрушка — наиболее архаичные виды народного искусства, в которых этот образ восходит к глубокой древности и распространяется очень широко.

Касаясь основного сюжета русских, преимущественно северных вышивок, выраженного женской фигурой с двумя всадниками, академик Б.А. Рыбаков писал: «За две тысячи лет до русских вышивальщиц эта компози-

ция была уже известна соседям древних праславян» [6, с. 472]. В качестве отдаленных возможных прототипов трехчастной композиции в вышивках ученый указывал на металлические литые фибулы приднепровских славян VI—VII веков, которые он относил к изделиям руссов [7, с. 55—62].

Наиболее интересные находки этого времени с женским изображением были сделаны в Среднем Поднпровье, в районе реки Рось. Эти металлические фибулы совершенно плоскостны, двумерны. В верхней части фибул мастер создает строго фронтальные изображения женщины, очевидно богини. Ее руки переходят то в головы птиц, то в змей, то в коней. Здесь видна специфическая схематичность, монолитность. Изображения условны, от них веет таинственностью магии. Они смотрят прямо на зрителя, у некоторых глаза «зияют». В этих изображениях есть сила, их облик завораживает. Ни настроение, ни какие-то индивидуальные особенности облика богини или животных не интересуют мастера. Это действительно образы языческого искусства.

В церковных текстах Средневековья также встречаются упоминания о языческом женском образе. В Софийском списке «Слова святого Григория» XV века автор обвиняет тех, кто еще помнил языческие обычаи: они в «неделю день <...> кланяются написавшие жену в чело-веческий образ» [8, с. 470].

Важно отметить, что уже с ранних этапов принятия христианства на Руси почитались священные изображения Пресвятой Богородицы. Так, на следующий год после похода на Корсунь князь Владимир начинает строить в Киеве каменную церковь, получившую название Десятинной в честь Успения Пресвятой Богородицы. Церковь была поставлена на холме, на котором прежде стоял идол Перуна, что знаменовало победу над язычеством, утверждало в представлении народа новую и одну из главных христианских ценностей.

Богородичные иконы были первыми из почитаемых в Древней Руси икон. Такой была икона Успения Божией Матери из Киево-Печерского монастыря. Народные предания повествовали о том, что эта икона была прислана Божией Матерью из Константинополя, из Влахерны, вместе с зодчим, приглашенным для строительства храма в Киеве. Такой была Полоцкая Ефросиньинская икона, по преданию испрошенная преподобной Ефросиньей Полоцкой у греческого императора из трех находившихся у него икон, написанных евангелистом Лукой. Почиталась икона Владимирская, вывезенная из Вышгорода в суздальскую землю и принесенная в Москву во время нашествия Тамерлана в 1395 году. С ранней поры почиталась Пирогощая Богородичная икона, названная так, возможно, по имени гостя из Константинополя по имени Пирогоща [9, с. 411—417]. В «Слове о полку Игореве» князь Игорь Святославович, вырвавшись из половецкого плена, едет по Боричеву к Святой Богородице Пирогощей, чтобы произнести молитвы благодарности Божьей Матери.

Всю конху¹ алтарной апсиды собора Софии в Киеве занимала фигура Богоматери Оранты с поднятыми в молитве руками, достигавшая высоты почти четырех с половиной метров. Эта мозаика датируется 1043—1046 годами. Так изображалась Богоматерь-заступница, позднее этот иконографический образ в народе получил название «Нерушимая стена» и стал одним из наиболее близких и понятных народному сознанию. Богородица молитвенно поднимает руки, предстательствуя перед своим Сыном за грехи людей. Перед нами Заступница, Покровительница, Царица, что передано в софийском образе Пресвятой Богородицы с удивительной силой. В соборе Софии в Киеве бывали тысячи людей и, глядя на царственное величие Богоматери, дивились силе и монументальной мощи этого изображения.

Особое почитание Богородицы унаследовала народная религиозность и на поздних исторических этапах. Богородица считалась покровительницей Руси. Сколько плачей и молений возносит она в народной духовной поэзии о родной земле. К Богородице — матери всех православных, а не к некоей богине, обращались: «Единственная Спасительница», «Всегдашняя Охранительница», «Прибежище и стена», «Заступница и Молебница». Матерью всех православных почиталась также и Церковь, Невеста Христова. Русские государи венчались на царство в соборе Успения Божией Матери. Трудно представить, что народные мастера были далеки от этой темы, которая оказалась духовным фундаментом мироощущения многих и многих поколений русских людей.

Несколько иные черты образа Пресвятой Богородицы встречаются в народных духовных стихах, описывающих известные евангельские события:

Мать Пречистая Богородица
По Иисусу Христу сильно плакала,
По своему Сыну, по возлюбленному,
Ронила слезы пречистые
На матушку на сыру землю [10, с. 39].

Главное здесь — простые и глубокие материнские чувства, которые крестьянству, несомненно, были близки и понятны, вызвали живой отклик в народной душе.

Также с женским изображением связывалось у крестьян представление о «кормилице — Матери Сырой Земле», имевшей в народном представлении антропоморфные черты. К земле обращались как к живому существу, называя «кормилицей». Земля почиталась, к ней относились с благоговением. На христианском этапе данный образ предстает в соединении с православными представлениями народа. Это хорошо иллюстрирует, например, народный духовный стих «Плач земли», в котором сам Господь Иисус Христос беседует с Матерью Сырой Землей.

Тяжело-то мне, Господи, под людьми стоять,
Тяжелей того людей держать,
Людей грешных, беззаконных... [10, с. 214].

Потерпи же ты, Матушка Сыра Земля!
Потерпи же ты несколько времечка, Сыра Земля!
Не придут ли рабы грешные к самому Богу
С чистым покаянием? [10, с. 215].

В народных духовных стихах «Мать — Сыра Земля» — это одновременно Русская земля, Святая Русь:

Потому <...> Святая Русь-земля всем землям мати:
На ней стоят церкви апостольские;
Они молятся Богу распятому,
Самому Христу, Царю Небесному, —
Потому свято — Русь — земля всем землям мати
[10, с. 37].

Здесь возникает собирательный и сложный образ — Мать-Земля, освященная православным духом церквей, на ней поставленных. Одновременно это и мать, «мати». Древняя иконографическая схема изображения женской фигуры с высоко поднятыми руками переходит в средневековое искусство, христианское по своему духу. Например, такое изображение в виде женщины, держащей в высоко поднятых руках птиц, встречается в миниатюре рязанской рукописи XVI века [11, с. 104]. Как отмечает Г.С. Маслова, более типологически древними, по сравнению с этим рисунком, выглядят мотивы поздних народных вышивок [5, с. 156]. Но и в них много черт, связанных с христианством.

В вышивке XIX — начала XX веков в очень древних семантических изображениях женской фигуры часто появляется православная символика. Так, в вышивке на свадебном полотенце из Устюженского уезда Новгородской губернии² в композиции с так называемой «ладьей», в которой фигура женщины и предстоящих коней объединяются общей основой, на головах коней, размещенных рядом с женской фигурой, изображены кресты³.

Это не единичный пример. Включение крестов и некоторых других элементов с православным значением в наиболее архаичные изображения вышивок — черта характерная, встречающаяся не один раз. В вышивке на конце полотенца второй половины XIX века, приобретенного Сергиево-Посадским государственным историко-художественным музеем-заповедником в Лихославльском районе Тверской области (Инв. №. Т—5523), изображены уже три «ладьи», представляющие собой варианты традиционной архаичной схемы, в которой в центре находится женская фигура [12, илл. 23]. И здесь на головах коней в левой и правой «ладьях» размещаются изображения крестов, по три на каждой конской головке. Мастерница второй половины XIX века, очевидно, хорошо понимала,

² Из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т—7440) [12, илл. 1].

³ Символ креста появился в эпоху неолита, а на территории Руси — задолго до принятия христианства (прим. ред.).

¹ Конха (греч.) — полукупол, перекрывающий апсиды и ниши.

что это христианские кресты, просто не могла не знать, что она изображает главный православный символ.

Трудно в точности интерпретировать сюжет изображения, но очевидно, что вся композиция как-то связана с православными представлениями, включая и женское изображение. Крест указывает на связь с христианством. Конь же на данном историческом этапе имел символику, также связанную с православием, о чем свидетельствуют народные духовные стихи, былины. В круг этих представлений входит теперь и женская фигура, которой предстоят кони.

На одной из вышивок из коллекции Государственного Исторического музея [13, илл. 35] есть необычное изображение: традиционная всадница, скачущая на коне, но вместо головы всадницы мастерица изображает ажурный крест. Интерпретация затруднительна и здесь. Но перед нами явно христианский крест, который напоминает литой крест, завершающий купол храма, или крест кованой церковной ограды.

В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в вышивке на полотенце конца XIX — начала XX века из Вологодской губернии (Инв. № ТВ 1516) изображены женские фигуры с поднятыми вверх руками и с крестом на груди. Эти фигуры чередуются с условными изображениями часовенок с большим восьмиконечным крестом. Христианская тема изображения в данном случае очевидна.

В коллекции этого же музея в вышивке на конце полотенца позднего XIX века из Тверской губернии (Инв. № МХП 11401) изображено цветущее дерево, завершаемое достаточно сложным крестом, как бы сложенным из нескольких крестов. Дереву предстоят условно изображенные женские фигуры с крестами вместо головы. В поднятых руках женщины держат птиц, которые также увенчаны крестами. Мотив креста в данной вышивке присутствует повсеместно, он как бы разбросан по всему полю изображения.

Кресты изображались мастерицами и на головных уборах женских изображений. Так, на вышивке конца полотенца из Весьегонского уезда Тверской губернии (Инв. № Т.5508) [12, илл. 70] изображены три фронтально стоящие женские фигуры. На голове у каждой — головной убор наподобие митры. В середине каждого головного убора изображен крест. Думается, что изображения митры и крестов не случайны. В контексте мировоззрения русских вышивальщиц вполне логично предположить, что эти образы связаны с православием. Изображения православного священнического головного убора с крестом или без него часто встречались в народном искусстве, например в образах Сиринов, просто птиц и т. п., что свидетельствовало об их священном статусе. Глядя на архаичные изображения, в которые включается христианская символика, можно с некоторой долей фантазии предположить, что таким путем мастерицы хотели бы оправдаться перед обвинителями, представителями церкви, о которых упомянуто выше.

Женская фигура часто входит в вышивках в трехчастную симметричную композицию. Фигура женщины в таких композициях изображена в центре, по сторонам от нее помещаются всадники, кони. В искусстве Древней Руси, в белокаменной резьбе Владимира и Суздаля эта троичная схема символизировала гармоническое устройство мира Божьего. Естественно предположить, что народное искусство, получившее в наследство от древнерусского многие сюжеты и композиционные схемы, перенимает и их христианский смысл. Как отражение уже христианских космогонических представлений могли рассматриваться трехчастные композиции с женской фигурой. Изображение же воздетых к небу рук женщины указывало на хорошо знакомый образ Пресвятой Богородицы, некоторые иконографические изображения которой, такие как «Оранта» во фресковой живописи, «Знамение» в иконописи, имели аналогичную схему.

Иногда на концах тканых полотенец встречается орнамент в виде чередующихся женских фигур со свечами. Сами мастерицы нередко называли данный орнамент «кумки со свечами». Иногда подобные женские фигуры сочетаются с сооружениями, напоминающими надмогильные кресты с двускатной кровлей. Это, по всей видимости, своеобразная иллюстрация похоронного обряда, а сюжет скопирован мастерицей с полотенца, когда-то специально предназначенного для этого обряда. Факт возможного применения полотенец с подобным орнаментом в православном похоронном обряде, когда полотенца развешивались на крестах на кладбище, отмечает Г.С. Маслова [5, с. 162].

Встречается и изображение женщины в храме. Так, на свадебном полотенце (1890 г.) из Чистинской волости Тверской губернии⁴ [12, илл. 57] изображен большой храм, с шатровым верхом и пятью луковками-куполками. Все луковки увенчаны крестами. На крестах и над ними изображены птицы — символы Святого Духа и небесной стихии. Внутри храма в центре размещено дерево в окружении девяти птиц, семь из которых находятся в верхней части дерева так, что дерево одновременно напоминает храмовый семисвечник. По обе стороны от дерева симметрично изображены две женские фигуры в пышных юбках и высоких кокошниках. Мастерица использует здесь древнюю симметричную схему, поэтому женских фигур две. Эта схема подчеркивает сакральное значение изображения. Здесь, безусловно, изображен православный храм (кресты, купола), в котором пребывает Святая Жена, Царица, в священном головном уборе, стоящая рядом с крестным деревом. Снаружи храм окружают парящие в воздухе луковичы-купола с крестами и многочисленные птицы. Перед нами — настоящая святая симфония, символический гимн на православную тему.

О таком пребывании Царицы в храме повествует и духовный стих:

⁴ Из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т—5841).

Из той церкви, из Богомольной,
Выходила Царица Небесная;
Из океана-моря она омывалась,
На собор-церковь она Богу молилася
[10, с. 40].

В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в вышивке на полотне конца второй половины XIX века из Олонецкой губернии (Инв. № КП 4500) в центре условно изображенных храмов с ромбовидными куполами и крестами также помещена женская фигура. Изображения храмов чередуются с условными изображениями древ.

Во многих центрах, где производилась глиняная игрушка, была популярна женская фигура с ребенком. Нередко, как, например в орловской и в рязанской игрушке (деревня Александрово-Прасковинка), подобная фигура представляет монолитную, цельную, как столбик, форму. Передаются лишь самые главные черты. Мягко изгибается полоска глины — рука, прижимающая к себе фигурку ребенка. Ребенок часто изображается прильнувшим к матери, как в иконографии иконы «Умиление». И неудивительно. Ведь богородичные иконы бытовали повсеместно: и в домашней божнице, и среди икон и фресковых росписей в храме, в котором, как правило, каждое воскресенье крестьянская вышивальщица присутствовала на божественной литургии. Кто же перед нами? Богиня? Может быть, в прошлом и богиня. Но и мать, к которой ласкается дитя. И, несомненно, именно так интерпретируется смысл образа в понимании автора.

Идея материнства была близка и созвучна народному сознанию. В игрушке отразилась выработанная веками практика правильного приобщения подрастающего поколения к миру, а игрушка была включена в общий воспитательный процесс. Образ матери с ребенком фокусировал детское внимание на самых главных ценностях крестьянской жизни. Основывались эти существенные понятия на важнейшей в православии идее материнства, на христианской заповеди о почитании родителей, на нравственных представлениях христианства об отношениях в семье.

В калужской глиняной игрушке существует своеобразный персонаж, изображаемый в виде женщины в массивной юбке в форме колокола, из которой словно вырастают ветви, так что вся фигура напоминает еще и дерево. В монументальности этой женской фигуры есть обобщение, есть сила и значительность. Но и в других центрах глиняной игрушки мастера нередко лепили сильные, могучие женские изображения, напоминающие былинную Поляницу, «удалую», «великую», в которых как бы подспудно проступали черты, напоминающие образ Матери Сырой Земли.

По данным этнографов, в XIX веке в народном искусстве женские изображения имели такие названия, как «баба» (Псковская губ.), «головки подбаценьки», «куклы подбаценьки» (Тверская губ., Весьегонский уезд), «кумушки», «кумки со свечами» (Тверская губ., Бежецкий уезд), «паньи» (Костромская губ.), «немоцки» (велико-

устужское ткачество) [5, с. 153], «барыни»⁵, «матрешки» (Устюженский уезд. Запись 1970 г.) [5, с. 154], «бабы», «бобки», «куклы» (по данным Г.П. Дурасова, эти названия бытовали в Каргополье) [14, с. 114]. Очевидно, что древний смысл изображений для мастериц утрачен, они именуют их с помощью более поздней лексики, используя местную деревенскую. Одновременно Г.П. Дурасов, например, пишет, что в каргопольской вышивке, в ткачестве женское изображение называлось Пятницей [14, с. 114]. Также и В.И. Чичеров отмечает, что деревянные прялки именовались на Русском Севере «Пятницами» [4, с. 56].

На Русском Севере на перекрестках дорог — «розстанях» — часто ставили часовни в честь Параскевы Пятницы, являвшейся покровительницей семьи, женского рукоделия, всех домашних работ. Параскева Пятница почиталась покровительницей семьи, брака. Ей молились девушки о счастливом замужестве. Часто женщины и девушки, почитая Параскеву, не занимались такими работами по пятницам. В образе Параскевы Пятницы существуют многие черты славянской Мокоши. Но все же речь идет о заступничестве православной святой: крестьянки заказывали ей молебны в храме.

Изображения Параскевы Пятницы были широко распространены, особенно на Севере; ее деревянные скульптурные изображения ставились в часовнях, у колодцев. Очевидно, по аналогии с ними женские изображения вышивок, лопасти прялок, игрушки также назывались Параскевами. Так выразилось массовое почитание святой Параскевы в среде русского крестьянства. Здесь уместно вспомнить вышивку из Вологодской губернии из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, о которой уже сказано выше (Инв. № ТВ 1516). На этой северной вышивке мастерица как раз и изобразила часовенки с большим восьмиконечным крестом наверху, с равноконечным крестом внутри каждой часовенки, которые чередуются с условно изображенными женскими фигурками с крестом на груди. Не отразилась ли в этой вышивке характерная для Русского Севера картина: часовня и стоящая в ней или рядом фигура святой Параскевы?

Во многих архаических народных обрядах XIX—XX веков, как известно, также нередко встречается женский образ, это русалка, коляда, масленица. Г.С. Маслова пишет о некоем существе в женском облике, наподобие духа, сведения о котором в XIX веке были собраны в разных областях России, в частности на Севере. Рассказывали, что это существо якобы покровительствовало крестьянскому дому, то помогало женщинам в рукоделии, то, наоборот, беспокоило пряжущих женщин и т.п. [5, с. 158]. Но в этом и подобном ему персонажах уже не чувствуется большой силы, подлинного покровительства, которое должно было бы ощущаться в центральном женском персонаже славянского пантеона. Эти персонажи народных

⁵ Г.С. Маслова приводит это название в своей книге без ссылки на место его бытования, отмечая, что оно позднего происхождения [5, с. 154].

обрядов и сказаний очень ограничены в своей роли рамками сюжета и функциями в народных суевериях. Здесь трудно говорить о какой-то их преемственности с образом Великой Богини.

Одним из древнейших в народном искусстве является изображение всадника. В народной вышивке в древних семантических композициях к женской фигуре божества симметрично с двух сторон подступают конники. Видимо в мифологическом пантеоне богов, составившем основу древних композиций в вышивках, всадникам также была отведена определенная роль. Г.С. Маслова писала, что они, как и фигура богини, связывались с природными началами, от которых в древности зависела жизнь земледельца [5, с. 161].

На вятических височных кольцах XIII столетия помещены изображения, подобные поздним вышивкам, в виде симметричной композиции, в центре которой размещено древо, по сторонам от него — кони. Но, судя по изображениям на вышивках, в данной композиции могли изображаться и всадники.

Истоки образа всадника уходят в искусство скифов и сарматов. Изображения верхового встречались в славянских литых подвесках. Так, на бронзовой славянской литой подвеске XII века, найденной в Полтавской области (из собрания Государственного Исторического музея) [15, илл. 67], всадник изображен сидящим на лошади, откинувшись назад, чтобы удобнее было прицелиться из лука, на голове у него убор, напоминающий шлем. Здесь всадник — прежде всего воин. Хорошо передана поза всадника, сидящего в седле и умело прицеливающегося. В условиях если не постоянной, то частой угрозы вражеского нашествия в княжеской Руси этот образ имел героическую окраску. В той исторической обстановке он обретал, очевидно, и патриотический подтекст. Такова смысловая трактовка образа всадника в древнейших былинах. Здесь он — умелый воин, храбрый защитник, любящий свой отчий дом. Но во многих былинах всадник — это уже христианин. Так, Илья Муромец — «славный богатырь святорусьский», который постоит «за славный стольный Киев-град», «за церкви за божии», который

...крест кладет да по-писаному,
Он поклон-от ведет все по-ученому,
Он ведь молится все Спасу пречистому,
Он творит-то все молитву ту Иисову,
Поклоняется царице, Божьей матери [16, с. 159].

На шиферном рельефе Михайловского Златоверхого монастыря рубежа XI—XII веков из собрания Государственной Третьяковской галереи фигуры всадников изображены с использованием еще старой бинарной схемы: симметрично, лицом друг к другу [17, илл. 117]. Это говорит о том, что мастеру рельефа еще близок язык народного славянского искусства с его всадниками, олицетворявшими природные начала. Но вокруг их голов —

нимбы, черты лица иконописны, и все это свидетельствует о новшествах. Это уже христианские персонажи: святой Нестор, конь которого наступает на поверженного врага, и святой Димитрий. Здесь образ воина обогатился и углубился благодаря новым чертам. Торжество физической силы и воинской доблести теперь соединяется с более тонкими смысловыми нюансами. Воины проповедуют, как миссионеры, православную веру, защищают «церкви Божии», Русь Святую, веру христианскую. Образ воина теперь включает черты праведности, мученичества.

Один из наиболее широко почитаемых святых воинов на Руси — святой Георгий. Со времен княжеской Руси Георгий — бесстрашный воин, защитник всех, кто нуждается в его помощи, но и мученик, и проповедник христианской веры. Родившийся в древней Каппадокии (восточной части Малой Азии), служивший в звании комита — одного из старших военачальников при императоре Диоклетиане и претерпевший по его приказу страшные мучения, Георгий стал в истории Древней Руси одним из самых почитаемых русских святых.

На раннем этапе русской истории св. Георгий почитался как покровитель княжеской власти и всей русской земли. В 1030 году Ярослав Мудрый, победив чудь, основал Георгиевский (Юрьев) монастырь в Новгороде. В 1051—1053 годах он строит первый каменный храм в честь св. Георгия в Киеве. День освящения церкви 26 ноября (9 декабря по новому стилю), праздновался по всей Руси как «зимний Юрьев день». При Дмитрии Донском св. Георгий начинает почитаться как главный покровитель Москвы и всего княжества Московского. В XVI веке образ всадника Георгия Победоносца становится гербом Московского княжества, в XVIII веке входит в герб России. С XVIII века боевые знамена русского воинства украшены православными символами и изображениями святых, в том числе и Георгия.

В народной среде св. Георгий усердно почитался как покровитель крестьянского труда. С весеннего праздника св. Георгия начинался период весенне-летних полевых работ. В связи с этим сложилась семантика св. Георгия как покровителя сева и пахоты. Весной с празднованием памяти этого святого народ впервые после зимы выгонял в поле скотину. Хозяйки расстилали в тот день на земле вытканые за зиму холсты, чтобы на них собиралась утренняя роса. Считалось, что собранная таким образом влага обладает лечебными свойствами, особенно для глаз. Св. Георгий считался покровителем домашних животных и защитником их от волков.

Устойчивая, давно сложившаяся традиция почитания Георгия и других святых воинов определяла народное отношение к изображениям скачущих всадников. Оно было связано с идеями защиты православной веры, христианского государства, а также урожая, домашнего скота, с идеями торжества и победы над врагами веры и отечества, покровительства и защиты людей в различных обстоятельствах жизни. Повсеместно в крестьянской среде были распространены иконы св. Георгия и других святых

воинов. Народ чувствовал, понимал иконописную красоту святых всадников, иконописную поэтику их изображений. Утонченная, изысканная красота иконного облика Георгия, который побеждает не только силой, но и Божией милостью, силой своей веры и молитвы, находила отражение в народном искусстве. Находила отражение в народных изделиях и иконописная красота коня Георгия Победоносца, «коня верного», «коня доброго», который на иконах и сам топчет вражью силу — змея, коня, который, гарцуя и высоко поднимая своего всадника, показывает всю свою могучую красоту и стать.

В пермогорской росписи на бурачке середины XIX века из собрания Государственного Исторического музея (Инв. №.35097/5139) [18, илл. 46] изображению всадника мастер придавал большую значительность, торжественность. В нем много собирательных черт. Изображение выполнено детально, тонко. Краски использованы яркие, праздничные: красный, зеленый, белый, желтый цвета. На всаднике — нарядная одежда: высокая шапка с опушкой, рубаха с отделкой на вороте и рукавах. Он выразительно помахивает плеточкой. Автору удалось передать гордую посадку, благородство всадника, он явно хотел изобразить очень красивого ездока. Прекрасно изображен и конь: вставший на задние ноги, белый, с черными гривой и хвостом, с золотистой уздой. «Златоуздым» назывался такой конь в народном фольклоре.

Фигура всадника своей особой парадностью, торжественностью выделяется среди других изображений на бурачке, более простых по значению. В своем коннике автор явно стремился показать все самые лучшие черты, образ получился обобщенным. Перед нами красавец, но и герой, и защитник. О таком понимании образа всадника М.А. Некрасова писала: «Сестя на коня — означало на Руси защитить родную землю, заступиться за Справедливость, за Правду...» [19, с. 131]. В древнерусском искусстве, в частности в иконописи, благородство, утонченность внешних черт связывались с внутренней, нравственной красотой всадника. Отголоски этой поэтики древнерусского искусства мы встречаем и в изображении всадника на простом бурачке с Северной Двины.

На красавце-коне с иконописной статью изображен всадник на городецком донце второй половины XIX века [13, илл. 127]. Фигура человека высоко поднята над крупом лошади, так что он почти стоит, и это производит впечатление величественности. Одновременно он хрупок и изящен, у него нет бороды и усов, он молод и хорош собой. Очерченное плавной линией туловище коня производит ощущение необыкновенной силы и красоты. Этот совершенно изумительный конь поднимает тонкую ножку и вот-вот ударит ей о землю, как сказочный Сивка-Бурка. Но он также очень напоминает коней иконописных изображений. Не просто иконописных лошадей, но величественного, сильного коня на иконах св. Георгия, коня, который топчет змея. Фигура высокого, красивого человека, с тонкими и длинными руками

и ногами, с миниатюрными кистями рук и ступнями ног, также внешне немного схожа с иконным образом. Мы видим, что автор судит о прекрасном в значительной степени как иконописец. Все остальное поле донца занято огромными по сравнению с всадником сказочными цветами, которые в двух нижних ярусах составлены в троичные симметричные схемы — символы гармонии, вносящие дух спокойствия и порядка. Сказочные цветы подчеркивают неземной характер самого всадника. И это также роднит его с иконописными изображениями. И хотя в самом всаднике не так сильно акцентирована его принадлежность к воинскому званию, в его образной характеристике чувствуется внушительная сила. Она передана во многом с помощью иконописных черт.

Но в фигуре всадника есть и нечто индивидуальное, конкретное, автор показал, как уже отмечалось, что он молод, хорош собой. Возможно, с этим прекрасным молодым героем у автора росписи были связаны свои личные думы и ассоциации. И, изображая всадника, просил он молитвенно Бога избавить его «от лихова человека», «от невернова языка», «все от слезнова рыданья», «да святым ангелам на радость».

Очень часто в изображениях всадников в народном искусстве присутствуют детали воинской формы, оружие. Например, мастера глиняной игрушки любили показывать в одежде конника погоны, пуговицы, лампасы, сапоги, нередко и оружие: саблю, ружье, пистолет. Эту черту можно зафиксировать и в народных росписях. Очевидно, что мастерам хотелось лишний раз подчеркнуть военную тему, полюбоваться на красавца-воина.

Конь часто изображался в глиняной игрушке оседланным, как, например, в средневековой московской глиняной игрушке, в игрушке из деревни Филимоново, что, также было своеобразным напоминанием о всаднике. Это был конь, ждущий своего хозяина, а значит, подготовленный к походу, к бою.

В образе всадника нашли отражение военная и патриотическая темы, которые были, безусловно, для крестьянина очень важны. Тема непростой доли военного, служивого человека была очень близка народу, глубоко затрагивала крестьянскую душу. Крестьянин осознавал необходимость заступничества Божьего всем воинам. Несомненно, эти думы волновали мастера, когда он изображал всадника на изразце, в графическом лубке, на прялочном донце, в игрушке. Среди духовных стихов есть «Стих за здоровье военного», в котором эти чувства нашли свое выражение:

Ай, должны мы Богу молиться,
Христа милости просить
За Васильево здоровье
Да за военного человека.
Когда наделяет его сам Господь Бог
Умом, разумом, здоровьем,
Всякой Божьей благодатью,
Да сам Христос Бог Царь Небесный,
Мать Пречистая Царица

Да Богородица,
 Мать Божья,
 Да Воскресение Христово,
 Да Вознесение святое,
 Да первоапостолы Петр и Павел,
 Сам Кузьма со Демьяном,
 Серафимы, херувимы,
 Вся небесная Божья сила.
 Спаси, Господи, помилуй
 При военной Божьей службы
 От великого горя, нужды,
 При офицерах-комадирах,
 При своей-то дружбы братни,
 При ночлегу, при покою.
 Да, спаси, Господи, да помилуй
 Всей от скорби, от болезни,
 Да от лихова человека,
 Да от невернова языка,
 Все от слезнова рыданья
 Да святым ангелам на радость
 [10, с. 298].

Образ воина за тысячу лет христианства был содержательно и глубоко разработан в народном искусстве. К характеристикам, появившимся еще на этапе славянства, были добавлены новые важные черты. Это произошло благодаря образам святых всадников древнерусского искусства, оказавшим большое влияние на всю народную культуру. Несомненно, что «военная» тема рассматривалась крестьянством в значительной степени через призму христианских представлений, именно в этом аспекте нередко предстал и образ воина в изделиях народного искусства.

Изображение коня является одним из древнейших в народном искусстве. Фибулы славян VI—VII веков с изображением богини включали и фигуры коней. Их характеризовала статичность, плоскостность, сильная условность, полное отсутствие цвета. Изображения коньков встречаются и в вятических височных кольцах. Здесь мастера использовали древнюю бинарную схему, когда между симметричными коньками помещалось древо. Фигуры коньков здесь плоскостны, условны, бесцветны. Великолепны славянские коньки-амулеты XI—XIII веков. В.М. Василенко писал: «Конек — фигурка славянских племен, населявших среднюю русскую полосу» [15, с. 202].

На территории России они найдены в разных местах. Их много в районе Смоленска, Новгорода, Пскова, в Калужской, Ярославской, Костромской областях. Образ коня в мифах древних славян связывался с Солнцем, с образом бога Перуна. О связи коня с солярной символикой писали многие исследователи [5, с. 163]. Конек стал постоянным персонажем русских народных сказок, в которых выразилось восхищение и преклонение наших предков перед красотой и благородством этого животного.

Среди славянских коньков XI—XIII веков встречаются тяжеловесные и грубоватые, но есть и более изящные и реалистичные. Многие фигурки украшены выгравирован-

ными по всей поверхности кружками. Скачущие веселые коньки, декорированные по поверхности простым орнаментом, встретятся потом в XIX—XX веках в крестьянской вышивке, в глиняной игрушке.

В фигурках коньков-амулетов XI—XIII веков мастера явно тяготеют к реалистической манере и отходят от магической символики. Перед зрителем возникает полный жизненных сил поэтический образ животного, и он видит очень существенные отличия в сравнении с более ранним искусством. Здесь магическая застылость и статичность в коньке исчезают, теперь он добрый и живой. Именно такое понимание образа коня будет свойственно многим поздним изделиям. О том, что характер мелкой пластики в древнерусском искусстве в XII—XIII веках менялся, магическое начало постепенно забывалось, писал Б.А. Рыбаков [20, с. 26].

Традиционно кольцами и кругами декорировались коньки в дымковской игрушке. Яркий, «веселый» орнамент, крепко и резво стоящие ножки, доброе выражение — все передает радостный нрав, игривость, благодушие конька. В дымковских коньках отразилась традиция трогательного и любовного отношения крестьянских мастеров к лесным и домашним животным, связанная с важнейшей чертой народного сознания. Здесь выразилась народная любовь к «Божией животине», к «брату меньшему», отношение к животному с теплотой, трогательно, с юмором. Возможно, что основа такого подхода была заложена еще на этапе существования славянских племен, когда выполнялись литые фигурки-амулеты.

В XIX веке нищими повсеместно пелся стих-молитва о благополучии скота, в котором канонизированные святые Флор, Власий, Анастасия, Василий Кесарийский, великомученик Никита, Сергей Радонежский, великомученица Варвара и Георгий Победоносец выступают как покровители «животины». Текст проникнут любовью, трогательно нежным и заботливым чувством к животным:

Трудничкам—рабам Христовым
 Попаси вам, Господи Бог!
 Фрол-то ваших лошадок,
 Власий ваших коровок,
 Настасья ваших овечек,
 Василий свинок,
 Никитий ваших гусятков,
 Сергей ваших утятков,
 Варвара ваших курятков,
 Святой Егорий в поле сам он отпускает,
 А в дом принимая.
 От зверя ли бегучева,
 От твари ползучева,
 От лихого человека,
 От ненавистова глаза
 Помилуй, Господи! [10, с. 301].

Тут теплое чувство к животным соседствует с молитвой. Народная душа была согрета христианской любовью ко всему живому. Это народное доброе отношение очень

ощутимо в коньках глиняной игрушки, в народных росписях по дереву.

Глубоко был разработан образ коня в народных сказках и былинах. Здесь конь — добрый, находящийся постоянно рядом с человеком, красивое животное, друг боевой. Если надо, то конь может и «проязычить языком человеческим», чтобы спасти, предупредить об опасности своего хозяина-богатыря. Былинный конь служит верой-правдой, он топчет ногами силу неверную. «Коничек» — так любовно называется конь в былинах. В былине богатырь Илья катал своего коня «во росе Ивановскою, во росе Петровскою, во росе Ильинскою» [16, с. 157]. Здесь речь идет о последовательных летних православных праздниках, в дни которых, как говорится в былине об Илье-Муромце, на утренней росе конь выводился своим хозяином, и через эти своеобразные символические действия, связанные с представлениями о святости этих особых дней православного календаря, животное приобретало большую силу. С ним отправлялся Илья на службу к князю Владимиру, послужить верой-правдой за «Божьи церкви соборныя», «за монастыри спасеныя». Мы видим, что Илья мыслит по-христиански, и все, что происходит в былине с конем, также окружено христианским духом. Народу был близок такой подход в понимании образа коня, что отразилось в народном искусстве.

Среди московских глиняных игрушек XVI—XVII веков также выделяются коники. Их облик по сравнению с более ранними изделиями отличается новизной. В московских кониках есть выразительность, сила, изящество. Мастер понимает, в чем красота коня, и может это передать. Он подчеркивает длинную шею животного изысканным изгибом, показывает широкую грудь и сильный гибкий торс. Пластика глины помогает мастеру. Ножки коника стоят прямо и твердо, что указывает на статность и крепость животного. В кониках много реалистических черт, но есть и поэтическая метафора. Это поэтическое содержание образа определяется исходя из традиции древнерусского искусства. В певучести линии силуэта коня ощущается чисто иконописная традиция. В древнерусской иконописи силуэт всадника очерчивался, по выражению М.А. Некрасовой, с «миросозерцательной силой и пластичностью» [21, с. 266] и имел характерные особенности, которые теперь можно увидеть в московских кониках. В них ощущается иконописная стать, поэтика, очевидно запавшая в душу мастеру-игрушечнику. Это собирательный образ коня, в котором выразились лучшие народные представления об этом животном. Автор любит лошадку, передает ей свое теплое чувство. Он изображает коня очень правдиво, но одновременно как бы «говорит» в его адрес несколько добрых поэтических слов, опираясь на православную традицию, которая теперь имеет значение для мастера.

В народных росписях Северной Двины, Городца рождается опозитизированный образ коня, былинный, песенно-лирический, с круто и красиво изогнутой шеей,

с мощным торсом и длинными тонкими ногами. Это «конь добрый», «конь храбрый», который ждет своего богатыря, чтобы поехать с ним «по всей земле светлорусской, утвердить веру христианскую». Таков он на боковой стенке пермогорского сундука первой половины XIX века из собрания Российского Этнографического музея (Инв. № 4027—1а) [18, илл. 21]. У него необыкновенно длинная, подчеркнутая изысканным изгибом шея, красивый торс, шелковистая, блестящая грива. Ножки коня — резвые, но шагает он плавно, величаво. Приподнимая переднюю ногу, он неспешно движется в каком-то райском саду, среди дивных огромных цветов, переливающихся яркими красками. Одновременно конь незримо свидетельствует и о некоем святом всаднике, который неразлучен с «конем добрым», «конем храбрым», являясь его хозяином и покровителем.

В виде конского торса были выполнены деревянные охлупни русских северных изб. Эти мощные резные изображения производят сильное впечатление. В монументальных резных фигурах коней выразилась идея защиты. М.А. Некрасова пишет, что конь, увенчивающий крышу, привлекал к дому благо, мир, свет, в нем заключалась символика света, что не противоречило христианским представлениям о мире. Свет не только физически, но и духовно переживался крестьянином как связь с природой и как связь с божественным миром [3, с. 8].

Важнейшим образом в народном искусстве была птица. В древних фибулах антов VI—VII веков птицы размещались рядом с изображением богини. Также как и коньки, они очень схематичны, плоскостны. От XI—XIII веков дошли небольшие фигурки-амулеты в виде птиц, выполненные из бронзы, из сплавов серебра и меди (билона). Их отличает плоский, двумерный характер и отсутствие цвета. Корни этих изображений ведут к древним античным фигуркам. Птицы служили Великой Богине, этот образ у древних славян, очевидно, олицетворял связь человека с горным миром.

В декоративно-прикладном искусстве Киевской, Владимиро-Суздальской Руси также встречаются изображения птиц. Прообраз многих изображений — изделия византийских мастеров. Но в местных изделиях появляется много чисто русского своеобразия. Частота изображений птиц в древнерусском искусстве говорит о большой популярности этого сюжета, о любви к птицам. Это можно отметить и в литературе.

Например, в «Слове о полку Игореве», по замечанию Д.С. Лихачева, фиксируется разнообразие эмоционального восприятия автором «Слова» разных птиц. Здесь соловьи «щекочут», их песни веселы, орлы «клекчут», галки «говорят», вороны «грают», сороки «втрескоташа», дятлы «тектom» поведуют путь Игорю [22, с. 18].

У Даниила Заточника встречаем упоминания многих птиц, основанные на реальном наблюдении: «утя, носимо в когтях у сокола», «птенцы радуются под крыло матери своей», птица избавляется от кляпцы — силков, ряпя (куропатка) «сбирает» птенцов. Тут можно увидеть

внимательное и любовное отношение древнерусского человека к пернатым.

С периода Древней Руси этот образ истолковывается уже в христианском аспекте. «Воззри на птица небесная, яко ни съют ни жнуть, ни в житница собирають, но уповают на милость Божию», — говорит Даниил Заточник, используя известный текст из Псалтири [23, с. 140]. Птицы украшали жизнь человека, радовали душу, их легкость, воздушность, красоту и яркость оперения древнерусский мастер воспроизводил в многочисленных эмалях, на серебряных браслетах, в каменной резьбе. Но в этих изображениях была и символика. Многие образы животных и птиц в представлении древнерусского человека связывались с толкованиями в духе христианских воззрений, распространенными в древнерусской литературе. Так, в «Физиологе», появившемся на Руси еще в домонгольский период, есть такое повествование о птице Феникс: «Феникс красна птаха есть, паче всьхъ, и павы красньи <...> Вънецъ носить на главъ и сапогы на ногу, якоже царь <...> и идеть птаха та ко іереєви и входить во церковь, сядет на степени олтарномъ іереи со птахю, и будетъ все попелъ. И за утра приидеть ереи и обрящеть ю совершену, якоже и прежде была...» [23, с. 136]. Мир этих литературных образов был апокрифичен, но далек от язычества, это отмечал В.М. Василенко [15, с. 246].

Еще об одной птице читаем в древней «Голубиной книге»:

Живет стратим-птица на океане-море
И детей производит на океане-море.
По Божьему все повелению
Стратим-птица вострепенется,
Океан-море восколыхнется;
Топит она корабли гостиные
Со товарами драгоценными, —
Потому стратим-птица всем птицам мати [10, с. 40].

Многие изображения птиц приходят на Русь из Византии. Например, на золотой византийской пластине, найденной в Херсонесе, имеется эмалевое изображение птички с повернутой назад головой. Пластина датируется IX—X веками [24, с. 237]. В клюве птичка держит небольшую веточку с тремя ягодами на конце. Это изображение предшествует образам птиц на эмалях Древнего Киева. Рисунок его простой и одновременно уверенный. Сам сюжет — птичка с повернутой назад головкой, с ягодной гроздьёй в клюве — очень полюбит русским мастерам и широко распространится в русском народном искусстве на протяжении всей его истории.

Прекрасны птицы на золотых эмалевых изделиях Древнего Киева. Яркие, звонкие краски эмалей превращают пернатых в райские создания. Секрет эмалей после татаро-монгольского нашествия будет утрачен, но древнерусская традиция изображения птиц сохранится в книжной иллюстрации. А облик этих птичек, с плавной, словно текущей линией шеи, туловища, с маленькой изящной головкой, с красочным, «райским» оперением,

перейдет в народное искусство и будет излюбленным у народных мастеров.

В верхней части лопасти пермогорской прялки конца XVIII века из собрания Российского Этнографического музея (Инв. №.5502—39) [18, илл. 1] мастер изобразил, применяя древнюю традиционную симметричную схему, трех птиц. Одну из них, в соединении с пышными растительными мотивами, он поместил в середине, двух других — строго по сторонам от такого своеобразного «райского древа» с птицей. Эту космогоническую композицию, восходящую к древним мифологическим схемам, автор снабдил надписями-пояснениями. Около верхней птицы в центре изображения он написал: «Сия птица отца нашего истинного сотворение». Около левой птицы читаем: «Сия птица поднебесная сотворение его жи...». Около правой птицы: «Сия птица для ради роду человеческого создана <...> песнями красными». Очевидно, что надписи сделаны в духе христианских воззрений на мир. Толкования подобного «божественного» характера, как уже отмечалось выше, встречаются в бытовавших на Руси в Средние века и позднее — в сочинениях естественнонаучного и географического характера, в «Физиологах» или «Космографиях».

Птицы исполнены с большим вдохновением, мастерски. Также вдохновенно они изображались когда-то на древнерусских эмалях. Большую роль в их изображении имеет графическая линия, которой автор владеет виртуозно. Возможно, мастера вдохновляла мысль о небесной стихии, в которой пребывают птицы, о небесной стихии свидетельствуют и надписи. На оборотной стороне нашей прялки изображена одна огромная птица в окружении пышного пермогорского узора с не очень хорошо сохранившейся надписью: «Сия птица созлетевшая выпрь на высоту поднебесную ... сотворена вся тварь усоздателя нашего бога творца ... подобает небесным ... на землю к человекам ввысь и вниз созлетати и низходити».

В росписи народных изделий позднего этапа птица часто изображалась с крестом на головке или в митре, что указывало на священное значение этих образов. Так, на гжельской майоликовой кружке XVIII столетия из собрания Государственного Исторического музея [25, с. 13] изображена птичка в небольшой островерхой шапочке с графически изображенным крестиком наверху. Очевидно, что птичка эта не простая, а, по-видимому, небесная, святая. Можно вспомнить здесь слова из уже цитированного духовного стиха «Голубиная книга» о Стратим-птице, которая «всем птицам мати» и которая, как повествует стих, «вострепенется по Божьему повелению».

Святая птица занимает центральную часть кружки. Ее значимость подчеркнута фланкирующими ее с двух сторон авторскими надписями. Правая надпись повествует, что кружку расписывал Никифор Гусятников и завершается авторским «Аминь». Птица в сакральной шапочке и молитвенное завершение надписи — все это преобразует художественный строй произведения. Здесь зримо ощущается причастность мастера к руслу традици-

онной культуры, в которой православие стало органичной и одновременно направляющей его частью. Мир образов и представлений, восходящий еще к эпохе Киевской Руси, для мастера, расписавшего кружку, естественен и близок.

Подобную птицу со своеобразным головным убором, в центре которого находится крест, можно видеть на конце вышитого полотенца XIX столетия из Каргополя из собрания Л.И. Свионтовской-Вороновой [13, илл. 67].

В вышивке на свадебном полотенце Ивановской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т-5847) [12, илл. 36] мы видим двух подступающих друг к другу белоснежных птиц, с торжественно поднятыми пышными крыльями, изображенных в традиционной симметричной схеме. Между ними — «древо жизни» в виде небольшого кустика. Головки птиц украшают своеобразные веточки, украшенные на концах кружочками. В середине каждого кружка — крест. В верхней части вышивку обрамляет декоративная полоса из ажурных пятиконечных крестов, чередующихся с условными изображениями, напоминающими небольшие деревца. Вся вышивка в целом как нельзя лучше соответствует свадебной тематике. Прекрасные белоснежные птицы символизируют чистоту, целомудрие новобрачных, благодать Святого Духа, осеняющую брачующихся. Сходящиеся близко птицы на вышивках также символизируют новобрачных [5, с. 154]. Здесь изображаются и кресты, которые напоминают нам о таинстве венчания как о важнейшей церковной стороне брака, а также свидетельствуют об охране, защите молодоженов.

В вышивке на свадебном полотенце из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т-5848) [12, илл. 59] изображено традиционное «древо жизни», выполненное в виде пышного ветвистого куста. По обе стороны от большого куста симметрично размещены два маленьких кустика. И самый большой куст, и оба маленьких кустика-деревца венчаются ажурными четырехконечными крестами. Иными словами, перед нами — «крестные древа». По обе стороны от центрального древа размещены совсем низко от условной линии земли небольшие холмики, также увенчанные ажурными крестами. На каждой веточке большого древа, на веточках малых древ, по обе стороны от холмиков мастерица располагает изображения птиц. Везде в их размещении соблюдается традиционный принцип симметрии. Перед зрителем — изысканная композиция на тему «крестного древа» и птиц. В ее симметричности проступает древняя символическая схема, с помощью которой раскрываются христианские космогонические представления о мире.

Птицы здесь — часть этой картины и, очевидно, часть очень важная, неотъемлемая. Они живут «по Божьему все повелению», как сказано в духовном стихе, и образно говорят о душе, призванной наследовать Царство Небесное, о рае, поскольку птицы связывались в народных

представлениях с небесной стихией. Поэтому в вышивках встречаются богато орнаментированные, яркие, с разнообразными фантастическими деталями изображения птиц, которые, видимо, по представлению мастериц, должны были обитать в райских кущах. В Олонецкой губернии вышивка с крупной одиночной птицей называлась «пав - птица» [5, с. 163].

В свадебных песнях жених представал в образе сокола, орла, селезня, голубя, а невеста — в образе утушки, лебедя, перепелки, голубки, что перекликалось с изображениями различных птиц на вышитых концах свадебных полотенцев. Эту свадебную обрядность поддерживала и «плывущая» по столу лебедь-солоница, утица-солоница. О деревянной солонице в виде лебедя XVIII века пишет в работе о крестьянской геометрической резьбе В.М. Василенко [26, с. 149]. Он выделяет в ней поразительную скульптурность формы, ее огромную одухотворенность, насыщенность содержанием, которая почти сводит на нет практический смысл вещи. Подобный образ, имевший столь сильное воздействие на зрителя, активно свидетельствовал о защите, благодатном покрове над молодыми. Лебедь мог связываться также с представлениями о чистоте и целомудрии, как с этими понятиями, очевидно, могли связываться и птицы вообще как небесные, Божии создания. На Севере особенно почитался лебедь. В Калевале он назывался «святой» птицей [5, с. 163]. С ним связывалось представление о счастливом браке. В Олонецкой губернии лебедь назывался «желанным», то есть способным на сильную привязанность [5, с. 163].

Эти примеры свидетельствуют о том, что птицы, которые в древних славянских фибулах VI—VII веков «служили» Великой Богине, с принятием христианства связываются с понятиями православия, в содержании этих образов отражаются православные представления крестьянства о мире.

Образ «древа жизни» в народном искусстве имел также древние истоки. Например, о нем напоминает своеобразный схематизированный росток между фигурками коней в височном кольце вятичей XIII столетия из собрания Государственного Исторического музея [15, илл. 89]. «Древо жизни» в языческом искусстве подразумевало божественное древо, от которого зависело произрастание хлебных злаков и всей растительности [5, с. 22].

О распространенном обычае древних славян писал Н.М. Карамзин: «Славяне в России молились деревьям, особенно дупловатым, обвязывая их ветви убрusцами или платками» [27, с. 82]. Подобные рощи сохранились в некоторых районах и донныне. Заниматься рубкой леса в таких рощах было не принято. На христианском историческом этапе в святых рощах устанавливали крест или часовню, куда приносили и вешали полотенца, а также различные вещи — «по завету», то есть как своеобразное прошение, молитву об избавлении от болезней или в благодарность за выполнение Богом просимого. Рощи с часовнями встречались в районе Кенозера в Каргопольском районе, в Тверской области.

В древней Тмутаракани (Тамань) была найдена очень красивая поливная керамическая чаша XI века, выполненная, видимо, в Древнем Киеве⁶. Чаша расписана цветными прозрачными и непрозрачными эмалями. В центре она украшена изображениями фазанов, размещенных в традиционной геральдической схеме по обе стороны от кипарисового дерева.

Изображения птиц и дерева на чаше обрамлены полосами декоративных элементов и орнамента, расположенными по кругу, от центра к внешнему краю. Краски — синяя, бирюзово-зеленая, желтая, в сочетании со звучными вкраплениями красной — создают очень праздничный аккорд. Известный исследователь русской керамики А.Б. Салтыков отмечал в чаше «единство, свойственное лучшим произведениям декоративного искусства» [28, с. 250]. Во всем здесь ощущается духовная содержательность, она и в символике изображений птиц и дерева, и в гармоничной слаженности всех элементов, как бы отсылающих нас от гармоничного микрокосма одного предмета к гармонии макрокосма мира в христианском его понимании.

Композиция «дерева жизни» с птицами или другими животными встречается повсеместно — от декоративно-прикладного искусства Ирана и Византии до Скандинавии и Ирландии. Парно-симметричное противостояние фигур животных или птиц в мифологии Древнего мира рассматривалось как знак вечности и постоянства космогонического порядка вещей [29, с. 50—51]. Но, как справедливо констатирует В.М. Василенко, в искусстве Древней Руси царит уже не мир языческой мифологии, дух его совсем иной. На данном этапе «дерево жизни» (в данном случае на чаше изображено условное, но вполне узнаваемое евангельское дерево — кипарис), по выражению В.М. Василенко, «христианизируется», находя в христианстве смысловые параллели. Это теперь «крестное дерево», «дерево рая», хотя функции его еще близки к функциям старого «дерева жизни» [15, с. 247]. В ранних народных духовных стихах о древе говорится так:

Кипарис-дерево всем древам мати.
Почему то древо всем древам мати?
На тем древе на кипарисе
Объявился нам животворящий крест.
На тем на кресте на животворящем
Распят был сам Исус Христос,
Исус Христос, Царь Небесный, свет, —
Потому кипарис всем древам мати [10, с. 39].

Чаша, по всей видимости, выполнена византийскими мастерами, жившими в Киеве [15, с. 350] и передававшими свое мастерство русским художникам. Многие мотивы византийского декоративно-прикладного искусства были заимствованы в тот период из античного искусства, но языческая символика в раннехристианском искусстве

была переосмыслена. Сюжеты с птицами, голубями, павлинами, куропатками, предстоящими древу, крину, кубку, имеют многочисленные аналогии среди памятников византийского искусства преимущественно V—VI веков. Здесь птицы ассоциировались с душой человека, представлялись символами невинности и чистоты. Павлин отражал веру в бессмертие, являлся символом воскресения [30, с. 84—86]. С этой символикой органично соединяется идея крестного дерева.

На больших прямоугольных концах напрестольной сени XII века из княжеского городка Вщиж (Брянская обл., из собрания Государственного Исторического музея, инв. № 6562) [20, илл. 120] размещены симметричные изображения птиц, предстоящих древу жизни, представленному в виде пышного роста. Из надписи известно, что сень выполнил русский мастер Константин. Сень была близка по назначению к скинии и, по всей видимости, находилась в алтарной части храма. Естественно, что мотив дерева, как и все декоративные мотивы сени, имеет здесь связь с христианством. В период Средневековья в русском декоративно-прикладном искусстве мотив дерева с птицами будет долго и плодотворно жить в декоре изделий.

В народной вышивке на позднем этапе изображения древ имели христианскую символику. Например, в свадебном полотенце из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. № Т-5809) [12, илл. 65] в симметричной композиции расположены три дерева. В середине — маленькое дерево, напоминающее елочку, по бокам — большие, пышные деревья. Все три дерева завершаются композициями из крестов. На больших деревьях — кресты ажурные, напоминают те, которыми часто венчаются церковные купола. Маленькое дерево украшено небольшим пятиконечным крестом. На верхних веточках больших древ, с двух сторон от крестов, симметрично расположены фигурки птиц, которые смотрят на кресты. Эти птички сидят на деревьях, но одновременно они как бы охраняют кресты. Композиция покоряет своей тонкой графикой, общей четкостью геометрического построения. Сама идея «крестного дерева», охраняемого птицами, восходит к образности древнерусского искусства, связь с христианской символикой здесь передана четко и ясно. Перед нами — «дерева библейские», «дерева евангельские», связанные с грехопадением Адама и Евы, с земной жизнью Иисуса Христа, Богородицы, апостолов и святых. Но пышные, замысловатые ветви древ заставляют вспомнить также и о «деревах райских». На этих ветках, возможно, изображены обитающие в райских кущах райские птицы.

В другой вышивке конца XIX века из Никольской волости Тверской губернии (собрание Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, инв. № Т-7749) [12, илл. 66] на конце полотенца изображен ряд из чередующихся больших и малых древ. Их изображения выглядят очень условно и очень красиво. Многие ветви деревьев заменены орнаментальными

⁶ Из собрания Государственного Эрмитажа. Инв. №. 1260/2484 [15, илл. 154].

изображениями крестов. Кресты напоминают изображения крестов в литых церковных решетках и оградах. Здесь перед зрителем — поэтическая композиция на тему «крестного древа».

На конце полотенца из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. (Инв. №.Т-5848) [12, илл. 59] можно видеть богатое, пышное, «райское древо», у которого на конце каждой веточки размещено по птичке. В композицию включены также и кресты, находящиеся на вершине древа, на небольших кустиках, что справа и слева от древа, и даже на едва заметных холмиках между древом и кустиками. Здесь несколько иначе представлена та же тема, что и на предыдущей вышивке. Но тут около древ помещаются еще и стражи — птицы. Нередко древо между фигурками птиц, подобно тому, как это изображалось в декоративно-прикладном искусстве Древней Руси, превращалось просто в веточку или пышный цветок.

Очевидно, что подобные образы и мотивы, о которых шла речь в данной статье, хранились в народной памяти, осознавались народом как духовные ценности. Они обогатили образность народного искусства обильными смысловыми значениями, придав ей многогранный, многопластовый характер. Важную роль в этом процессе сыграло христианство. Христианские значения органично входили в древние символы, обеспечивая их новым содержанием. На позднем этапе даже в наиболее архаических изображениях народных вышивок смысловая связь с дохристианскими мифологическими представлениями была уже утрачена. Представляется, что не стоит видеть языческое содержание в вышивках, выполненных мастерицами, сознание которых было православным. В силу традиционности в этих изображениях могли сохраниться лишь внешние древние черты.

Список литературы

1. Громыко М.М. О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских // Традиции и современность. Научный православный журнал. — 2002. — № 1.
2. Некрасова М.А. Русское народное искусство как педагогическая проблема. Его духовная сущность и место в современном образовании // Православие и традиционная народная культура. — М., 2005.
3. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целостность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Научный православный журнал. — 2005. — № 1.
4. Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. Очерки по истории народных верований // Труды Института этнографии. Новая серия. — 1957. — № 40.
5. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки. — М., 1972.
6. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М., 1981.
7. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. — М., 1948.
8. Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Т. II. — М., 1951.
9. Голубинский Е.Е. История Русской Церкви. Т. I. — М., 1997.
10. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. — М., 1991.
11. Рыбаков Б.А. Древние элементы в русском народном творчестве // Советская этнография. — 1948. — № 1.
12. Калмыкова Л.Э. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII — начало XX вв. — Л., 1981.
13. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. — М., 1972.
14. Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. — Л., 1986.
15. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. — М., 1977.
16. Сокровища русского фольклора. Былины. — М., 1991.
17. Русское декоративное искусство. Т. 1. — М., 1962.
18. Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины. — М., 1987.
19. Некрасова М.А. Образ святого Георгия в искусстве Древней Руси // Православие и традиционная народная культура. — М., 2005.
20. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. — Л., 1971.
21. Некрасова М.А. Образ всадника-воина — святого Георгия жмееборца в искусстве славянских народов как источника жизненных начал // Георгий Карлович Вагнер — ученый, художник, человек. — М., 2006.
22. Лихачев Д.С. Золотое слово русской литературы. Вступительная статья // Слово о полку Игореве. — М., 1987.
23. Гудзий Н.К. Хрестоматия по древней русской литературе. — М., 1973.
24. Банк А.В. Две перегородчатые эмали из Херсонеса // Искусство Западной Европы и Византии. — М., 1978.
25. Дулькина Т.И., Григорьева Н.С. Гжель. Керамика 18—19 веков. Керамика 20 века. — М., 1982.
26. Василенко В.М. Крестьянская геометрическая резьба XVIII века // Русское искусство XVIII века. — М., 1973.
27. Карамзин Н.М. История государства Российского. В 12 т. Т. I. — М., 1998.
28. Салтыков А.Б. Гончарные изделия // Русское декоративное искусство. Т. I. — М., 1962.
29. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М., 1974.
30. Зубарь В.М., Сорочан С.Б. У истоков христианства в юго-западной Таврике: эпоха и вера. — Киев, 2005.

Editorial Council

Viktor Fedorov

Chairman

(Russian State Library, Moscow)

Valentina Dianova

(St. Petersburg State University)

Evgeny Dukov

(State Institute of Art Studies, Moscow)

Andrey Flier

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Andrey Fomenko

(Russian Institute for Cultural Research, St. Petersburg)

Boris Lyubimov

(Schepkin Higher Theatre School (Institute), Moscow)

Elna Orlova

(State Academy of Slavic Culture, Moscow)

Kirill Razlogov

(Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Moscow)

Oleg Roumyantsev

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Alexander Rubinstein

(Institute of Economics, Moscow)

Lara Ryazanova-Clarke

(University of Edinburgh, United Kingdom)

Natalia Sipovskaya

(State Institute of Art Studies, Moscow)

Evgeny Steiner

(NRU "Higher School of Economics", Moscow; University of London, United Kingdom)

Lyudmila Tikhonova

(Russian State Library, Moscow)

Yuri Vedenin

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Margarete Vöhringer

(Center for Literary and Cultural Research, Germany)

Vladimir Yegorov

(Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow)

Galina Zvereva

(Russian State University for the Humanities, Moscow)

1 CONTEXT

- A. Opanasyuk.** To the Definition of the Intentional Art Style 4
- I. Gibelev, O. Roumyantsev.** The Openness of the Life World and Its Representations 11
- D. Sevostyanov.** Inversional Relations in Social and Economic Systems 18

2 CULTURAL REALITY

- E. Nikolaeva.** Paradigmatic Constants and Structural-Semantic Patterns of Digital Culture 26
- N. Radina.** "Male life" as a Cultural Project Represented in Literary and "Na ve" Autobiographies 33
- I. Trotsuk, A. Morozova.** Giving Flowers: Sociological Analysis of the Ritualized Practice 41

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris

- M. Katunyan.** Performance, Fluxes, Talk-Show: Art-Life in the Real Time 48
- A. Denikin.** In Support of Video Games 53
- phenomenon*
- T. Akindinova.** The National Character as the Heritage of Cultural Tradition 60

4 HERITAGE

- N. Kalugina.** The Self-Portrait by Alexander Brullov 66
- N. Verba.** The Mermaid Theme in the Cantata and the Chamber-Vocal Genre Works by Nikolai Rimsky-Korsakov: Intertextuality and Archetypes 71
- T. Zima.** The Tomsk Branch of the Russian Musical Society as a Socio-Cultural Phenomenon of Siberia, the Late 19th and Early 20th Centuries 78

5 NAMES. PORTRAITS

- G. Stepanova.** Nikolai Solovtsov — the Leading Theatre Impresario of the Odessa City Drama Theatre, the Late 19th and Early 20th Centuries 84
- Y. Zakharov.** Ivan Shishov, the First Attempts of Melody Analysis in the Soviet Union 90

6 CHAIR

programs and methods

- V. Goncharova.** "The English and the Russians: Ways to Overcome National Sociocultural Stereotypes," a Syllabus 100

lectures on cultural studies

- R. Gergilov.** The Cultural Determinants of Shame 107
- D. Sazonov.** Renegation in the Russian Orthodox Church: Undermining Foundations or Purification? To the Question of Church-State Relations in the 1960es 114

7 ORBIS LITTERARUM

conference proceedings

- N. Sokolova.** The Russian Academy Science at Present: Informational and Communicational Aspects 120
- G. Yeremenko.** General Principles of Scientometric Evaluation of Scientific Journals in the Humanities..... 124

8 JOINT OF TIME

- T. Vildanova.** On Images in Russian Folk Art, their Sources and Transformations Produced by the Popular Orthodox Consciousness 128

Editorial Board

Editor in Chief:
Tamara Lapteva

Deputy Editor
Irina Vetlitsyna

Editors
Nonna Guseynova
Alexander Obidin

Sections Special Advisers:

Elna Orlova
(Context, Cultural Reality)

Evgeny Dukov
(In Space of Art and Cultural Life)

Valentina Dianova
(Heritage)

Galina Zvereva
(Chair)

Board Secretary
Nadezhda Tkachenko

Layout design
Viktor Malofeevsky

Certificate of the mass information media registration

ПН № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder
InformKultura Research and Information Centre, Russian State Library

Publisher
Russian State Library

Address
Russia, 119019, Moscow,
Vozdvizhenka, 3/5
Tel./fax +7(495)695-83-12
E-mail: ainsnkl@rsl.ru

Submitted texts and illustrations are retained by the Editors

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)

To download full text articles please subscribe to InformKultura Services
http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhthome/_sitenav/root_frm.htm

SUMMARIES

To the Definition of the Intentional Art Style (by Alexander Opanasyuk) is dedicated to the definition of its typical features. The essence and content of this style is linked to the substitution of the dynamical principle by the extensive one in the processual existence of culture together with the formation of the intentional reflection with the cultural space. The latter simulates the related intentionally connotative senses and stipulates the appropriate style of cultural entity — the intentional style.

Key words: style, intentionality, intentional style, culture, intentional reflection of culture, basic principles of intentionalism.

The Openness of the Life World and Its Representations (by Igor Gibelev and Oleg Roumyantsev) analyses the Life World and considers its bordering with determinations that are beyond Culture namely with Nature and sacral spheres as the openness. The authors reveal the problematic correlations between the Life World and the European Mind concepts in the contemporary philosophy and propose a solution for one of most serious problems in philosophy that is understanding the human openness as a boundary with determinations that are dehors thinking. The research results may be applied to educational practices.

Key words: openness, Life World, uncertainty as redundancy.

Inversional Relations in Social and Economic Systems (by Dmitry Sevostyanov) represents an attempt of philosophical analysis of the inversional relations in society. The author describes inversions of elements in the social hierarchy and postulates opposition of the order and inversion. While the order is the arranged social and economic hierarchy, the inversion on the contrary means functional revolution of subordinated elements or subjects. It is argued that the accumulation and development of inversional socioeconomic relationships lead to social turmoil. In this regard, a study of inversional relations obtains both social and wider philosophical meanings.

Key words: social stratification, hierarchy system, order, inversion.

Paradigmatic Constants and Structural-Semantic Patterns of Digital Culture (by Elena Nikolaeva) analyses paradigmatic foundations of digital culture that supersedes the (post)postmodern. It reveals paradigmatic constants and structural-semantic patterns of digital culture from the perspective of digital humanities and fractal conception in particular and suggests an explanation of diversity of local cultural configurations, peculiarities of socio-cultural transmission and periodic actualisation of socio-cultural attractors of the past epochs.

Key words: digital culture, digital socio-cultural paradigm, paradigmatic constants of culture, structural-semantic patterns of culture, pixel, fractal, fractal episteme.

“Male life” as a Cultural Project Represented in Literary and “Na ve” Autobiographies (by Nadezhda Radina)

represents the study based on the use of methods of corpus linguistics and semiotic analysis. The literary and naive autobiographies of men are compared. It is argued that the autobiographies of writers, as well as those of ordinary men are being constructed within the boundaries of the “male culture” patterns regardless of abilities and literary experiences of the autobiographies’ authors. If a man brought up in an orphanage, his autobiography reproduces a distorted code of the “male culture”. This fact may be explained by the change in the gender culture content within the closed social groups and violation of mediation in the reproduction of gender culture in deprivation conditions.

Keywords: autobiography, semiotic analysis, male culture.

Giving Flowers: Sociological Analysis of the Ritualized Practice (by Irina Trotsuk and Anastasia Morozova) addresses gifting flowers as a specific social and cultural ritual. The authors apply Simmel’s model to reveal “genuine” nature of different type of ritualised flowers giving both in its traditional, even ancient and actual, newly invented forms. Giving flowers as a ritual has several social functions, among which the consolidative, ideological, innovative, and memorial ones are specially addressed.

Key words: flowers giving, ritual, ritual form and meaning, gifting flowers history, social functions of giving flowers

Performance, Fluxes, Talk-Show: Art-Life in the Real Time (by Margarita Katunyan) is devoted to several forms of contemporary art, which are interpreted as an alternative to a concert. The shift from the artistic virtuality towards reality has shaped their conceptual strategies. The author assumes that among other these are

reconstruction, documentality, processuality, interactivity. The article also analysis the forms of these strategies penetration into mass media.

Key words: actual art, fluxes, conceptuality, performance, happening, social plastics, reconstruction, interactivity, documentality.

In Support of Video Games (by *Anton Denikin*) critically examines some of the research approaches to video games both in Russia and abroad. The article summarizes conclusions of the leading Western specialists in video games studies and proposes an alternative understanding of video games as particular emergent interactive social-communicative means of contemporary digital culture that input to general education, goal-setting, and other gamers' skills.

Key words: video game, games studies, ludology, interactivity, immersion, situativity, emergence.

The National Character as the Heritage of Cultural Tradition (by *Tatiana Akindinova*) concerns the spiritual influences in shaping cultural tradition. The author analyses understanding of the related issues within the context of the Civil War in Russia by the film director Alexander Askoldov and their interpretations in his film "Commissar". The issue of the national character as a part of cultural heritage is addressed to show that European culture has been largely defined by the evolution of Christianity. Today, successful development of Russian national character may suppose the rapprochement of the Orthodoxy, Catholicism and Protestantism as it was argued by Vladimir Solovyov in his work "On the Christian Unity."

Key words: nation, heritage, national character, cultural tradition, Judaism, Christianity, Orthodoxy, Catholicism, Protestantism.

The Self-Portrait by Alexander Brullov (by *Nataliya Kalugina*) is devoted to watercolour self-portrait of the Russian architect and graphic artist. The author attributes this work basing on archival documents and suggests the probable time and place of its creation.

Key words: Alexander Brullov, Romanticism, watercolour portrait, attribution.

The Mermaid Theme in the Cantata and the Chamber-Vocal Genre Works by Nikolai Rimsky-Korsakov: Intertextuality and Archetypes (by *Natalia Verba*) considers the implementation of the sea maiden image and the mythologem of water in the works of the Russian composer. The general compositional principles, inter-textual relations between the works devoted to mermaid and their particularities are analysed.

Key words: Nikolai Rimsky-Korsakov, archetype, mermaid, water nymph, intertextual links.

The Tomsk Branch of the Russian Musical Society as a Socio-Cultural Phenomenon of Siberia, the Late 19th and Early 20th Centuries (by *Tatiana Zima*) considers this unit of the Russian Musical Society as the all-Siberian phenomenon and analyses the causes of its success.

Key words: Russian Musical Society, Tomsk, Siberia, university city in Siberia.

Nikolai Solovtsov — the Leading Theatre Impresario of the Odessa City Drama Theatre, the Late 19th and Early 20th Centuries (by *Galina Stepanova*) is devoted to the famous pre-revolutionary entrepreneur and founder of the Russian Drama Theatre in Kiev. The author analyses his Odessa theatre company, describes its performances, and reveals the features of Russian provincial theatre repertory.

Key words: entrepreneur, enterprise, provincial theatre, theatre company, theatre performance.

Ivan Shishov, the First Attempts of Melody Analysis in the Soviet Union (by *Yuri Zakharov*) describes the life and works of the Russian composer Ivan Shishov (1888—1947) and examines his article "On the Analysis Of Melodic Structure" (1927). The author argues that Shishov's method was based on the numerical representation of melodic intervals and questing for the numerical and graphical elements of symmetry, which manifests in the interval structure of a melody.

Key words: Ivan Shishov, melodic structure, pitch symmetry, Soviet musicology, Boleslav Yavorsky, Boris Asafiev.

"The English and the Russians: Ways to Overcome National Sociocultural Stereotypes," a Syllabus (by *Victoria Goncharova*) elucidates the key points of the author's course program, which aims at further development of intercultural communicative competence within foreign language teaching at language faculties.

Key words: national cultural stereotype, stereotype thinking, national character, overcoming of stereotypes, reflection.

The Cultural Determinants of Shame (by *Rostislav Gergilov*) is devoted to the causes of feeling ashamed. These are not only individual psychology and social factors. A wide range of cultural factors are of equal importance beginning from the general manifestations of human life as defined by customs, mores, and religion, forms of labour activities and to achievements in science, technology, economics, and the arts.

Key words: feeling of shame, culture, culture diversity, Modern, impudence, Norbert Elias, Hans-Peter D rr.

Renegation in the Russian Orthodox Church: Undermining Foundations or Purification? To the Question of Church-State Relations in the 1960es (by *Dmitry Sazonov*) addresses the times of the Khrushchev thaw as a period of the Russian Orthodox Church persecution. The public rejections of faith by some priests or Renegation were among its instruments. Their "revelations of religion" were used for propaganda of atheist worldview by the Communist Party representatives. However, the Renegation has not undermined the Church foundations; the author argues that it has only expelled Vicars of Bray and disappeared as a phenomenon when new relationship between the State and the Church was established.

Key words: Russian Orthodox Church, renegades, ideology, mass media, priests.

The Russian Academy Science at Present: Informational and Communicational Aspects (by *Nadezhda Sokolova*) considers the actual situation in Russian science. The special attention is paid to the reform of the Russian Academy of Sciences institutional system and to a problem of finding adequate criteria for evaluating its work in particular. In this context, the libraries and information centres' activities are analysed as the important elements of scientific communication. It is noted that the differentiated criteria for evaluating their input are not elaborated yet. The specifics of representing domestic research in the fields of social sciences and the humanities in global data bases and citation indexes is also shown.

Keywords: social sciences, the humanities, Russian Academy of Sciences, reform of the Russian Academy of Sciences, State scientific policy, scientific communications, scientific-information activity, citation indexes

General Principles of Scientometric Evaluation of Scientific Journals in the Humanities (by *Gennady Yeremenko*) analyses the main approaches to the evaluation of scientific publications and publications in the humanities in particular from the bibliometric perspective. The author states the main factors affecting the quality of bibliometric and expert evaluation of scientific periodicals and particular articles. The issues of statistical evaluation of citation, its specificity in the humanities are specially addressed in relation to possibilities of promoting Russian scientific journals in global scientific informational systems.

Keywords: scientific journal, scientometrics, citation, journals in social sciences and the humanities, Scientific Electronic Library, Russian Science Citation Index.

On Images in Russian Folk Art, their Sources and Transformations Produced by the Popular Orthodox Consciousness (by *Tatiana Vildanova*) is devoted to Russian folk art, which was linked to pagan symbolism but also represents the Russian Orthodox tradition. In Early Russia, the applied arts were shaped by Byzantine tradition; since then churches and cathedrals built in the prominent places *de facto* were also the centres of culture. Church arts producing the high artistic quality objects became the source of the "beauty ideal" that was also implemented in the works of folk art.

Key words: ancient Slavs, Orthodoxy traditions, traditional folk art, Early Russian applied decorative arts, church art, village artisans.

АВТОРЫ НОМЕРА

Акиндинова Татьяна Анатольевна, профессор, доктор философских наук, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета

E-mail: t.akindin@mail.ru

Верба Наталья Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Вильданова Татьяна Владимировна, искусствовед, соискатель НИИ теории и истории искусства Российской академии художеств (Москва)

E-mail: tvildanova@mail.ru

Гергилов Ростислав Евгеньевич, кандидат социологических наук, Санкт-Петербургского филиала Института социологии РАН

E-mail: gerro@mail.ru

Гибелев Игорь Владимирович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, медбиоэтики и гуманитарных наук Московского государственного медико-стоматологического университета им. А.И. Евдокимова

E-mail: gibelev@yandex.ru

Гончарова Виктория Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: v-goncharova@yandex.ru

Деникин Антон Анатольевич, культуролог, искусствовед (Москва)

E-mail: oficial@list.ru

Еременко Геннадий Олегович, генеральный директор ООО «Научная электронная библиотека» (Москва)

E-mail: eremenko@elibrary.ru

Захаров Юрий Константинович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова (Москва)

E-mail: n-station@rambler.ru

Зима Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного университета культуры и искусств

E-mail: zima-ta@yandex.ru

Калугина Наталья Александровна, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи (Москва)

E-mail: calugina.nat@yandex.ru

Катунян Маргарита Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

E-mail: katunyanm@mail.ru

Морозова Анастасия Викторовна, студентка магистратуры кафедры социологии Российского университета дружбы народов (Москва)

E-mail: anjanastja@rambler.ru

Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии, доцент Института социальной инженерии Московского государственного университета дизайна и технологии
E-mail: snowmaid@rambler.ru

Опанасюк Александр Петрович, кандидат искусствоведения, доцент, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев)
E-mail: vugil@bigmir.net

Радина Надежда Константиновна, доктор политических наук, кандидат психологических наук, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород)
E-mail: rasv@yandex.ru

Румянцев Олег Константинович, доктор философских наук, заведующий отделом фундаментальных исследований культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)
E-mail: rumok@mail.ru

Сазонов Дмитрий Иванович, протоиерей, кандидат богословия, докторант Общецерковной аспирантуры имени святых Кирилла и Мефодия (Москва)
E-mail: sazonow63@mail.ru

Севостьянов Дмитрий Анатольевич, кандидат медицинских наук, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета, доцент кафедры педагогики и психологии художественного образования Института искусств Новосибирского государственного педагогического университета
E-mail: dimasev@ngs.ru

Соколова Надежда Юрьевна, ученый секретарь Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (Москва)
E-mail: sokolova@inion.ru

Степанова Галина Ивановна, аспирантка кафедры культурологии и искусствоведения Одесского национального политехнического университета
E-mail: karlitos.88@mail.ru

Троцук Ирина Владимировна, кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии Российского университета дружбы народов (Москва)
E-mail: irina_trotsuk@rambler.ru

Требования к рукописям статей, поступающим в журнал «Обсерватория культуры»

- Редакция принимает ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации принимаются во внимание актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы и логика ее решения. В статье должны быть представлены научные или прикладные результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакция сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение 2-х месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописей не должен превышать 35—40 тыс. знаков. Превышение объема может служить основанием для отказа в публикации.
- Правила оформления статьи:
рукописи принимаются по электронной почте в виде текстового файла в формате Word. Форматирование не допускается;
оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным. Желательна сплошная нумерация сносок.
- Статья завершается списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, в которых помещается порядковый номер источника и номера страниц.
- К рукописям прилагаются:
резюме статьи объемом не более 400 знаков и список ключевых слов (не менее 8) на английском и русском языках; классификационные индексы УДК и ББК;
сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью; ученые степени и звания; должность и место работы.
- Плата за публикацию статей не взимается.

Материалы направляйте по адресу: aisnikl@rsl.ru — главному редактору Лаптевой Тамаре Ильиничне.

Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый
Российской государственной библиотекой с 2004 г.,
включен в новую редакцию (2010 г.) «Перечня ведущих
рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание
ученых степеней доктора и кандидата наук». Перечень сформирован
Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования
и науки РФ в соответствии с Постановлением Правительства
Российской Федерации от 20 апреля 2006 г. № 227,
действует с 01 января 2007 года.

Издание рекомендовано Экспертным советом по философии, социологии и
культурологии; Экспертным советом по филологии и искусствоведению.

*Индекс в Объединенном каталоге
«Пресса России» — 12141.*

3 2014
ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



Москва 2014