4
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

4
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.С. Дриккер. Система ценностей и сумма технологий 4

А.Ю. Шеманов. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? 9

М.В. Гришин. Французские структуралисты Р. Барт и К. Леви-Стросс о японской культуре 17

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

А.А. Пучковская. Концепт «геокультура» и его развитие в отечественной гуманитаристике 24

О.А. Кириллова. Танатохронотоп в кинотекстах Петербурга и Киева 30

Т.Е. Савицкая. Открывая новую социально-культурную парадигму: плюсы и минусы технологии дополненной реальности 34

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

Г.Ю. Литвинцева. Смеховая культура Средневековья и антимир российского постмодернизма 42

явление

В.О. Петров. Семантика образа Смерти в сверхцикле «Мадригалы» Джорджа Крама (к 85-летию композитора) 49

Л.П. Беленький. Авторская песня как искусство доверительного общения. К вопросу о понятии «жанр» 57

4 НАСЛЕДИЕ

О.В. Жесткова. Анри Дюпоншель и рождение романтического театрального декора 66

И.И. Горбатова. Здесь жил Genius loci 74

В.А. Королёва. Забытые имена в истории музыкальной культуры Дальнего Востока России конца XIX — первой трети XX века (К 100-летию профессионального музыкального образования в Хабаровске) 82

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

П.В. Коротчикова. Ананда Кентиш Кумарасвами: «Индийцы никогда не верили в искусство для искусства…» 88

Н.Ю. Богатырёва. «Я верю в семиструнную гитару»: к 80-летию Юрия Визбора 95

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

О.А. Янутш. Культурологическая теория образования: поле и задачи исследования 102

предзащита

А.А. Логинов. Фотография и визуальное восприятие: ключевые понятия и исследовательские вопросы 107

Д.Г. Ломтев. Записные книжки Карла Вирта: мастер музыкальных инструментов и мир его идей 112

7 ORBIS LITTERARUM

А.Б. Шулындина. Метафизическая концепция Даниила Андреева как философско-мировоззренческая система 118

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

К.М. Товбин. Русский церковный раскол и образование «двух Россий» 130

С.В. Иванова. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения 138

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 *Наталия Соловьева*
Корректор: *Ольга Герасимова, Александр Макаров*

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: LaptevaTI@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 18.08.14
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*

КОНТЕКСТ

УДК 008
ББК 71.0

А.С. ДРИККЕР

СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ И СУММА ТЕХНОЛОГИЙ[1]

Падение советской империи традиционно определяют проблемами технологическими. Однако возможно связать неожиданное крушение с распадом системы советских ценностей, которые обеспечили невиданный в истории России взлет. И сегодня главный дефицит страны, культуры — не технологии, а вдохновляющие цели, механизмы их достижения, которые отвечали бы национальному характеру. В работе обсуждается вопрос о путях и перспективах поиска подобных ценностей.
Ключевые слова: технологии, ценности, история, культурные циклы, национальные особенности.

Советское прошлое, пребывавшее в забвении и пренебрежении почти два десятилетия, в последние годы привлекает все более пристальное внимание граждан, политических лидеров и движений, интеллектуалов всех мастей. Вполне понятно: вне прошлого нет ни будущего, ни даже настоящего. Однако на принципиальный вопрос — о причинах внезапного крушения гигантской советской империи — так и не нашлось более-менее внятного и непредвзятого ответа. Что же произошло, как исчезла, словно Атлантида, в конце второго тысячелетия огромная своеобразная цивилизация? В результате случайности, заговора коварных врагов, объективной закономерности (а если так, то в чем она заключается)?

Не отрицая влияния, как случая, так и козней недругов, остановимся на предположении, что столь масштаб-

[1] Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 13-03-00151.

ные процессы как вымирание динозавров или падение Рима определяются некими универсальными причинами, отвечают эволюционным принципам. Попытаемся истолковать историю советской державы, вписав ее в широко известную теорию культурных циклов.

Культурные циклы

Теория культурных циклов представлена блестящими трудами таких выдающихся ученых, как Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер, Питирим Сорокин, А. Тойнби, Л. Гумилев, ярко и убедительно проиллюстрирована и интерпретирована ими. Недостает самой малости: конкретизации причины, «материализации» механизма, действие которого делает органический цикл неизбежным для культуры и приводит к тому, что пассионарная фаза каждый раз, как бы неожиданно, завершается утратой энтузиазма, сил, растеканием роковой апатии.

В попытке отыскать объяснение остановимся на представлении культуры как интегрального опыта, накопленного за долгие тысячелетия. В такой постановке проблемы развитие и сохранение культуры возможно только при условии надежной и эффективной передачи этого опыта от поколения к поколению. В информационном потоке, обеспечивающем подобную трансляцию, выделим две составляющие. Назовем первую *технологической*, имея в виду не только орудийно-инструментальные, хозяйственные технологии, но и технологии социальные, создания художественных образов... Эта информация хранится автономно, независимо от человека, передается с помощью искусственных носителей.

При всем многообразии «технологической» информации, ее гигантском объеме даже в крошечном королевстве Бутан культурный потенциал она не исчерпывает. Существование культуры возможно только при наличии второй составляющей. Ее присутствие безусловно, но и с носителями и со способом передачи здесь все обстоит менее очевидно. Технологический подъем — необходимый признак восходящей культурной фазы. Однако сохранение технологических накоплений не уберегает от исчезновения высокие цивилизации (будь то Рим, Британская империя или Советский Союз). В то же время на фоне менее или более глобальной утраты технологического наследия и его носителей в результате Французской революции в конце XVIII века или Октябрьской революции 1917 года в России можно наблюдать достаточно быстрое возрождение культуры. Так, Советская Россия несмотря на устрашающие потери в ходе Первой мировой и Гражданской войн, разруху, развал всех общественных институтов (Г. Уэллс, посетив Россию в 1918 году, констатировал, что страна погрузилась в первобытный мрак [1]) к 1927 году восстановила потенциал 1913 года.

Культурная трансляция носит *сверхорганический* характер: культурная информация, как известно, не наследуется. И хотя в историческом движении постоянно усиливается значение культурного влияния (в сравнении с биологическим — «главенство фенотипа над генотипом [2]»), не следует забывать, что возможность надорганического усвоения знаний и умений вряд ли может не зависеть от генетического механизма [3]. Сложно представить, что, например, усиление в ходе культурной эволюции способностей к обучению не закрепляется генетически.

Подобную связь достаточно убедительно трактуют теории геннокультурной коэволюции [4] — взаимного влияния генетических и культурных факторов. В этих теориях полагается, что без наследственной преемственности невозможно овладеть культурой, а соответственно адаптироваться и выживать в той искусственно-природной среде, результатом приспособления к которой за тысячи и десятки тысяч лет являются и европейцы, и китайцы, и австралийские аборигены.

Наследование ментальных, фенотипических особенностей, свойственное представителям различных рас и культур (отчетливо фиксируемых предрасположенностей, положим, к изучению языков либо математики, физики), — конкретное проявление генетической передачи культурных признаков. В теориях геннокультурной коэволюции такое наследование рассматривается как результат отбора программ развития нервной системы — эпигенетических правил, которые способны направлять научение, мышление, поведение. Носителем эпигенетических правил, передаваемых от поколения к поколению, может быть лишь окультуренная особь, ответственная за передачу второго — экзистенциально-ценностного — компонента информационного потока. Дифференцировав информационные составляющие, обратимся к природе культурной цикличности.

Восходящую фазу цикла можно представить как этап энергичного информационного ускорения [5]. Историческое движение запускается низшими, биологическими инстинктами (в пирамиде Маслоу [6] — голодом). Путь к господству над видимым миром римляне начинают, оседая на не слишком здоровых и плодородных землях в соседстве с богатой, культурной Этрурией. Такая разность потенциалов и базовые запросы стимулируют познавательный поиск. Этот поиск будет успешен, если в его ходе, намечая некие правила, принципы поведения, интегрируются индивидуальные импульсы, реакции в ответ на вызовы агрессивного окружения. Интеграция усиливается, когда на базе подобных установок познавательная активность обретает ориентир в виде некого идеала: римского права, иудейской богоизбранности, христианского завета, протестантской этики. В силовом поле этих идеалов оформляются эпигенетические правила, обеспечивающие экзистенциальную прочность культуры, надежность ее воспроизводства и тем самым возможность технологического прогресса. В подобном процессе кристаллизуется общественная структура, формируются социальные, хозяйственно-экономические институты и отношения.

«Пышное цветение» культуры — фаза эффективной трансляции и развития опыта, его экзистенциально-ценностного и технологического компонентов, которые, взаимно подкрепляясь, стимулируют инфор-

мационное ускорение. Общественные установки, складывающаяся ментальность направляют продуктивную дифференциацию и специализацию, создавая условия для того, чтобы вскармливать новых работников, воинов-пассионариев, осваивать земли, свершать научные открытия, достигать метафизических, космологических прозрений, — обеспечивают технологический прогресс и лидерство. А прагматические достижения, в свою очередь, поддерживают дух культуры; следствием такого усиления, как правило, становится и геополитическое доминирование.

Однако нарастающие успехи, устранение конкурентов неуклонно стабилизируют среду. По мере того, как первичные потребности насыщаются, а внешнее напряжение падает, корреляция между деятельными усилиями и ценностями слабеет, направленность поисковой активности размывается хаотичными — не связанными объединяющим началом — биологическими устремлениями индивида к самоудовлетворению. На этом этапе отбор переориентируется, концентрируясь на технологической трансляции, селективное преимущество уже не связано с идеальными приоритетами, его получают «гиперморфные» мутации, усиливающие проявление тех признаков, которые обеспечили достигнутое благополучие. Информационное ускорение затухает, культурная редукция развивается прогрессивно, фенотип победителя стремительно растворяется. Такой процесс известен в биологии как катогенез — приспособление к упрощенным условиям.

В социологии подобные состояния общественного организма описываются как результат усиления аномичных [7] явлений, когда исчезают жизненные цели, нормы, образцы поведения, рушится привычная система ценностей, не замещаемая новой. Информационная редукция, порождающая аномию, отмечает завершающий этап цивилизации, который имеет один исход, хотя и с широким спектром вариаций: от римской до советской. Сегодня, возможно, наблюдается истощение достигшей пределов экспансии западной цивилизации, доминировавшей на протяжении последних веков.

Взлет и падение советской империи

Оценивая советскую эпоху (в которой необходимо разделять два принципиально отличных периода) с расстояния в четверть века, нельзя не признать, что она, безусловно, характеризовалась наличием общезначимых и общепринятых ценностей, итогом чего и явился невиданный, бесспорный исторический взлет страны. Никогда прежде советское, российское влияние в мире не обретало такого масштаба; советская экспансия, легко преодолев Босфор и Дарданеллы, в 1970-е распространилась на все континенты. Это влияние в значительной мере определяло судьбы мира и народов, а военный потенциал, многократно усиливаемый ментальной крепостью, возможно, самой мощной за все века военной державы, вызывал обоснованный трепет западного блока.

Что же представляли собой ценности, которые лежали в основе могущества державы, условия, в которых советские ценности могли сформироваться?

В первую очередь, это абсолютный примат общественного начала и всеобщее отрицание индивидуального (во всех слоях общества «единоличник» воспринимался, пусть и с разными оттенками, но всегда негативно). Эти ценности могли успешно поддерживаться только в строгой феодальной структуре с жесточайшей дисциплиной (к примеру, тюремное заключение за опоздание на работу — уже в либеральное хрущевское время), основанной на сакральной иерархической системе непререкаемых авторитетов. Советский строй существовал при практически полном отсутствии частной собственности (даже высшие партийные бонзы мгновенно утрачивали привилегии, уходя с партийных постов, а теми фантастическими по советским временам хоромами и благами, которыми пользовались государственные чины, нынче побрезгует не только олигарх, но и топ-менеджер).

Наконец, устойчивость системы гарантировалась жизненным уровнем, который обеспечивал лишь выживание, не давая никаких предпосылок для серьезного индивидуального развития и многообразия. Очереди в советских магазинах, так же как и принципы всеобщего коммунального жилья, конечно, не устанавливались решениями политбюро, но сохранялись благодаря общему (партии и народа) интуитивному пониманию их значения для коллективного самосохранения (практика последующих лет показала, насколько легко решаются индустриальной системой подобные задачи при минимальной заинтересованности и усилиях).

Каким же образом «допотопная» (в динамичной индустриальной цивилизационной среде), неуклюжая, словно динозавр, отсталая страна становится мировым лидером? Тотальная жестокость системы, конечно, подавляет инициативу, но в то же время в экстремальных ситуациях стимулирует проявление доблести. Сталинский режим на протяжении трех десятилетий поддерживал экстремально высокое напряжение.

С первого дня страна ощутила себя в осаде. Внешний мир воспринимался как коварный, опасный. Да и внутри страны не было покоя от «врагов». В их числе служители культа, офицеры, «спецы-вредители», кулаки, троцкисты, «народы-изменники» (вроде чеченцев или калмыков), сионисты, предатели (бойцы Советской армии, попавшие в плен вместо того, чтобы «умереть стоя») и т. д. Советские люди, сформированные в атмосфере трудовой битвы, повседневных сражений, миллионами, безропотно, и даже с воодушевлением, отдавали жизнь «за Сталина».

Безусловно, не только террор определял жизнь в сталинскую эпоху. Равенство (конечно, крайне примерное, но по нынешним меркам, пожалуй, достаточно широкое) в нищете — жесткий дефицит продуктов и предметов первой необходимости, от муки и масла до посуды, одежды и мебели, — способствует проявлению простых человеческих добродетелей, братских чувств: полуголодный и забитый, возможно, скорее откликнется, пожалеет нищего или пьяницу, чем сытый и правильный.

Ну, а лишения, отсутствие всяческих свобод и соблазнов — аскеза — один из мощнейших способов разжечь творческий энтузиазм. Лагерные «шарашки» работали, может быть, эффективней, чем центр в Лос-Аламосе или лаборатория Белла, переполненная нобелевскими лауреатами.

Однако к мировому первенству Советский Союз все-таки приходит лишь с наступлением оттепели. Фундамент лидерства — социалистические ценности, инерция коллективистских устремлений и дисциплины труда; высокоразвитые технологии в сферах, связанных с военной промышленностью. Но планетарный взлет начинается лишь с воодушевлением, надеждами, порожденными завершением массового террора и позитивными переменами в жизни. Совокупным итогом этих факторов и явился технологический успех: первоклассное советское искусство, советская наука — вторая в мире (а если учесть, что американская наука собрала лучших ученых всей планеты, то, может быть, и первая); поразительный прорыв в космос.

Однако закат советской империи наметился ранее, чем она достигла зенита. Правление первого человечного советского вождя — Н.С. Хрущева, посмотревшего на западную жизнь и возмечтавшего догнать и перегнать Америку, — отмечено не только запуском спутника, но и началом массового жилищного строительства. «Черемушки» — дешевое жилье, «хрущевки», поднимавшиеся в больших и малых городах, обозначили конец коммунального быта, исключавшего всякую индивидуальность, даже интимность, и наметили слом коммунистической эры. Квартира в блочном доме дарила советскому человеку радость, несоизмеримую с нынешним обретением коттеджа на Рублевке.

Но как только люди получили возможность начать частную жизнь — финал был предрешен. Угнетаемые веками инстинкты, стремление к недосягаемому материальному достатку, соблазны фантастической западной жизни размывали советские ценности, как апрельские ручьи снег, неукротимо разжигали мещанские идеалы. Идеи мировой революции улетучивались; мечта позднесоветского человека воплотилась в джинсах, которыми инерционная машина обеспечить его не могла, джинсы не вписывались в слабевшую на глазах систему ценностей, а потому и последовал обвал.

Советская идея оказалась дискредитированной как в низах, так и в верхах. Причем, разложение, как обычно, раньше и глубже охватило элиту партии и ее меч — госбезопасность, а без карательной системы в такой атмосфере крах — дело времени. Конечно, столь внезапная катастрофа явилась абсолютно неожиданной (хотелось бы понять, был ли хоть сколько-нибудь вероятным менее жесткий вариант), но в радиоэлектронную, цифровую эру железный занавес превращается в тюлевый, а соблазняющее, растлевающее влияние Запада усиливается. Советская элита, интеллигенция не искали и не нашли ответа на новый вызов, а потому Советский Союз был обречен.

Система ценностей и проблемы общественного сознания

Крушение колосса вызвало не только естественное ликование Запада, но и удивительную эйфорию внутри страны. Безотчетное воодушевление захватило всех: националистов и западников, обывателей, уголовников и интеллигенцию (от академика Сахарова до академика Лихачева); за роспуск Союза в Верховном Совете России единогласно голосовали реформаторы, коммунисты, либеральные демократы... Экс-советские граждане не думали, что это последняя общая радость на грядущую четверть века: печальная послереволюционная реальность довольно быстро остудила головы и покончила с эйфорией.

Постсоветская страна являет собой классическую иллюстрацию развития аномии. Старые идеалы и ценности отмерли и отброшены, новые — буржуазно-демократические и православно-советские — очевидные суррогаты. Бездумная, «цельнотянутая» социально-экономическая модель, полностью ориентированная на западные идеалы и ценности, заимствованная антисоветской властью у стран и народов, имеющих коренное отличие истории и культуры, в одночасье навязанная повсеместно, не обратила Россию в «цивилизованное» европейское государство (чего не могло случиться даже в сказке), но провалилась абсолютно бездарно. На инородной почве прогрессистская система породила исключительно регрессивные явления, в результате которых лидер второго мира оказался не в первых рядах стран третьего эшелона.

Подобные итоги привели к глубокому разочарованию, органично вызвавшему через короткое время коррекцию разнузданного бандитского капитализма посредством государственной централизации в экономике и политике, что с необходимостью определило попытки реабилитации и некой реанимации советского прошлого, дополняемого православной идеологией и адаптируемого к передовой рыночной реальности. Но и достигнутые подобным путем успехи — стабильность, повышение жизненного уровня, самостоятельный политический курс — не вызывают особого вдохновения и не сулят России процветания.

К большому сожалению оба варианта равно бесперспективны. Эти модели, каждая по своему эффективная в свое время, отработаны и списаны культурной эволюцией, необратимость действует не только в биологической эволюции (закон Дало [8]). Коммунистический сценарий в советской постановке скомпрометирован и не имеет шансов вновь вызвать пассионарный подъем. И у православной идеологии, печально завершившей свою историю столетие тому, вряд ли есть перспективы в глобальном мире.

С другой стороны, мало того, что бездарное внедрение западного образца привело к становлению латиноамериканского капитализма с сильной африканской прививкой, но сегодня атлантическая цивилизация все глубже увязает в кризисе. Похоже, что это кризис не циклический, а системный, отмечающий исчерпанность рациональной

цивилизации, принципов свободного предпринимательства и неограниченно расширяющегося производства и потребления [9]. В борьбе за лидерство в глобальном мире, где конкуренция лишь нарастает, для успеха требуются, в первую очередь, не технологии, а, как и прежде, новые идеи, ценности, механизмы их достижения.

А вот здесь как раз отечественная почва оказалась удивительно бедной. Ни русская, ни советская интеллигенция никогда не имела никакого опыта позитивного строительства. Она всегда находилась в жесткой оппозиции к власти, определяя главную цель как сокрушение «грубой, бесчеловечной, антинародной власти». Если с первыми двумя определениями нельзя не согласиться, то последнее следует признать принципиально ошибочным.

Конечно, власть и народ в России разделены пропастью. Например, в дореволюционной стране они простонапросто говорили на разных языках. При этом, если обратиться к советскому периоду, формула «народ и партия едины» отвечала действительности, несмотря на то, что советские бонзы жирели на фоне голодающей деревни, жирели даже в блокадном Ленинграде. Общинное сознание не отличалось тонкостью и человечностью, оно желало, требовало сильной, жесткой руки, привычная за столетия жестокость его не пугала: кто же будет работать на барщине или за трудодни, если не заставят голод и сила. А отщепенцы (кулаки, инакомыслящие) — это враги народа: народников-пропагандистов крестьяне вязали и сдавали урядникам, сталинский большой террор пользовался массовой поддержкой, удачные побеги из сталинских лагерей, по свидетельству А.И. Солженицына, неизвестны, так как бдительное население в ста процентах случаев исправляло промахи охраны [10].

Характер российско-советской власти, естественно, не мог вызвать приятия у человека совестливого. Но это не оправдывало скороспелое непродуманное стремление сбросить власть. По мере исторической аккумуляции негатива (в силу бездарности власти, гнилости системы, отсутствия внутренней инициативы, нараставшей атмосферы нетерпимости, активно инициировавшейся передовой частью общества) дважды, в 1917 и 1991 годах, удавалось свалить власть. Что получалось — хорошо известно.

Сегодня можно констатировать: в значительной мере печальный результат обусловлен тем, что интеллигенция, провозглашая примат прав народа и человека, видела в этом человеке только себя. Права народные при этом определяла как свои собственные, не думая о прочем большинстве, не чувствуя его, а то и откровенно презирая (достаточно вспомнить молодых «демократов» призыва 1991 года и их брезгливое отношение к «совкам» — простым советско-российским людям).

И в 1917 году, и в горбачевскую эпоху интеллигенция имела блестящие возможности выбора пути, трансформации государства и общества, однако на удивление оказалась абсолютно неготовой к созидательной роли: к объемному видению, пониманию интересов разных сторон, поискам практических решений, разумных и неизбежных компромиссов. Вместо этого — плоская картина мира, наивные самообольщения, нетерпимость, противоборство без уступок, без трезвой оценки реалий, с юношеским максимализмом и нетерпением, без малейшего интереса, сочувствия к чаяниям, возможностям, к жизни большинства соотечественников.

Где же выход для многострадальной страны и народа? Конечно, следует использовать и западный и восточный опыт, положим — китайский. Но всерьез можно опереться только на собственный, то есть, прежде всего, советский опыт. А потому важнейшая задача — анализ этого прошлого, его плюсов и минусов, достижений и просчетов, их осмысление, понимание того, что и истоки неудач, и основания для надежд можно отыскать только в собственном прошлом, культуре. Уроки истории для страны, народа куда важнее компьютерной грамотности. Тест, который предлагает нам история, — проверка на меру ответственности: способность видеть собственные слабости (без чего невозможно понять достоинства), платить по счетам, например, за грубые ошибки и преступления, критически смотреть, прежде всего, на себя, а не на других. В частности, трезво оценить, что же произошло в еще прекрасно всем памятные 1990-е: расстрел парламента — это победа демократии или ее трагедия, разрушение и дележ в «семейном» кругу создававшегося непосильным трудом миллионов всенародного достояния — это торжество принципов либеральной экономики или новый вариант неофеодализма, включенного в рыночную среду? Если урок в очередной раз не будет воспринят, упования на то, что вершины русской культуры не только в прошлом, но и в будущем, — лишь мираж, которому не помогут материализоваться ни пустые заклинания, ни мифы об утраченном золотом веке.

Главный дефицит страны, культуры — цели, ценности, которые отвечали бы складывавшемуся столетиями национальному характеру, которые, преодолевая вековое непонимание, могли бы объединить интересы деловой и чиновной элиты, интеллигенции, широких масс, молодых и старых, городских и сельских. В российско-советской истории XX—XXI веков вдохновляющая цель предложена единожды. И сформулирована она была не Лениным или Троцким, Сахаровым или Солженицыным, а Никитой Хрущевым: «Догнать и перегнать Америку»! Догнать не удалось, но итог впечатляющий: уникальный взлет советской культуры как следствие столь короткого воодушевления.

Догонять Америку или Китай сегодня — бессмысленно, возрождать сверхдержаву — опасная глупость, строить под Москвой Силиконовую долину — бездарно, лететь на Альфа Центавру — нет сил. Может быть, выбрать что-нибудь, отвечающее той русской душе, о которой все слышали, но никто не видел на всем долгом бездушном, тяжелом историческом пути? Хотя, несмотря ни на что, верить в ее, пусть и никак не видимое, присутствие очень хочется. У этой таинственной души явно не наблюдается гармонического согласия с достатком, сытостью.

Во всяком случае, на российских равнинах, где никогда не было и по сей день нет традиций праведного протестантского труда, человеческим началам более

чем двадцатилетняя капиталистическая практика явно на пользу не пошла: на скудных подзолистых почвах богатство почему-то отмечает далеко не лучших, скорее — худших. Доллары, коттеджи, шикарные отели не делают счастливее одних — обладателей, а естественный за счет этой столь жирной доли ущерб делает долю других (в первую очередь — слабых, хворых, старых) слишком горькой.

Такая своеобычность, прирожденная бедность не сулит перспектив в борьбе за лидерство в «большой двадцатке» или ВТО, но оставляет надежду, что в душе этой первородное, человеческое желание — дарить, отдавать — способно преодолеть цивилизационный инстинкт накопления, а интерес к человеку — победить, пересилить тяготение вещного, природного мира.

Тогда, быть может, смена курса в поисках ценностей (все равно североамериканская жизнь нам не грозит) дает хотя бы шанс увидеть на гигантских просторах страну, в которой люди, ее населяющие, будут жить небогато (не главное!), но отнесутся друг к другу по-человечески (русские и калмыки, дворники и академики, чиновники и жители деревень). А не так, как сейчас — бесчеловечно, когда бедного, к примеру, презирает и богатый (еще бы, стоило ли иначе упираться!), и такой же бедный, когда русский презирает не только таджика, но и русского (выбирая за границей отель, «где нет русских»).

В той удивительной (правда, с трудом представимой) стране, где власть презренного металла будет, если не отвергнута, то хотя бы ограничена, махатмой (вслед за Индией) назовут Льва Толстого, освободителем — Никиту Хрущева, а канонизируют не бездушного, ничтожного Николая Второго, а «безбожника» Николая Вавилова, мечтавшего накормить голодных всего мира.

Список литературы

1. *Уэллс Г.* Россия во мгле. Собрание сочинений в 15 т. — Т. 15. — М.: Правда, 1964.
2. *Шмальгаузен И.И.* Закономерности прогрессивной эволюции. — Л.: Наука, 1972.
3. *Dobzhansky Th.* Genetic Entitise in Hominid Evolution// Classification and Human Evolution. — Chicago, 1963.
4. *Findlay C.S., Lumsden C.J.* The Creative Mind. — London, 1988.
5. *Дриккер А.С.* Информационная матрица эволюции культуры // Человек. — 2013. — № 2—3.
6. *Maslow F.* Motivation and personality. — New York: Harper, 1954.
7. *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. — М., 1991.
8. *Клягин Н.В.* Современная научная картина мира. — М.: Логос, 2007.
9. *Пелипенко А.А.* Постижение культуры: в 2 ч. — Ч. I.: Культура и смысл. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012.
10. *Солженицын А. И.* Архипелаг ГУЛАГ. — М.: АСТ-Астрель, 2010.
11. *Уэбстер Ф.* Теории информационного общества. — М.: Аспект пресс, 2004.

УДК 159.923.2:371.21
ББК 88.52:74.202.4

А.Ю. ШЕМАНОВ

АНТРОПОЛОГИЯ ИНКЛЮЗИИ: АВТОНОМИЯ ИЛИ АУТЕНТИЧНОСТЬ?[1]

Проведен философский анализ социально-конструкционистского обоснования инклюзии и социальной модели инвалидности. В его рамках рассматривается понятие психологического сопровождения участников инклюзивного образования. Инструментом анализа является предложенное Г.П. Мейнингером понятие нормативной антропологии как структурирующей перспективы оказания помощи людям с ограниченными возможностями здоровья. В результате исследования принимается вывод Г.П. Мейнингера о неадекватности нормативной антропологии инклюзии, исходящей из идеала автономной личности, вне зависимости от принимаемой модели включения лиц с ограничениями здоровья — социальной (инклюзия) или индивидуальной (интеграция), подтверждается необходимость структурирующей перспективы помощи (как нормативной антропологии), исходящей из идеала аутентичности. Подчеркивается важность учета воплощенного и культурного характера человеческого существования при построении нормативной антропологии инклюзии и психологического сопровождения ее участников.

Ключевые слова: нормативная антропология, инклюзия, автономия, аутентичность, культура, воплощенность, инклюзивное образование, социальная модель инвалидности, лица с ограниченными возможностями здоровья, психологическое сопровождение.

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 14-16-77004 «Методологические основы психолого-педагогического сопровождения в инклюзивном образовании города Москвы»).

Популярным слоганом социальной политики двух последних десятилетий стала инклюзия, в том числе в сфере образования. Претендуя на роль средства устранения всех препятствий для реализации права каждого человека на полноту участия в социальной жизни, этот проект, казалось бы, радикально ниспровергающий любое принудительное нормирование человеческой жизни, утвердил другие нормы отношения между людьми, которые воздвигли новые барьеры. То, как и почему это произошло, и будет темой данной статьи.

Законодательное закрепление инклюзии в сфере образования в России стало результатом ратификации в 2012 году Конвенции ООН о правах инвалидов [1], в которой содержится требование к государствам-участникам по организации инклюзивного образования. Вследствие этого в массовой школе возникла ситуация, связанная с необходимостью соответствовать новым требованиям. При этом в психологическом сопровождении могут нуждаться все участники процесса инклюзии. Целью подобного сопровождения должна быть помощь в адаптации к новой ситуации для всех — учащихся, имеющих инвалидность или ограничения здоровья, их одноклассников, родителей, педагогов и др.

В связи с этим возникает ряд вопросов: в чем заключается такая адаптация, что может дать именно психологическая помощь, какова ее возможная функция в этом процессе и кому она собственно адресована — самим участникам инклюзии в их индивидуальном приспособлении или группе в целом?

Вопрос об инклюзии и ее психологическом сопровождении появляется вследствие того, что само понятие инклюзии связано с так называемой социальной моделью инвалидности. То есть речь идет не об адаптации индивида к системе образования (если говорится об образовательной инклюзии), а о приспособлении самой системы к индивидуальным особенностям ее участников. Приведем полезное для понимания данного подхода определение, которое упоминается авторами одной из статей об инклюзии в школе: «Инклюзия/эксклюзия — это нескончаемый проект, обращенный ко всем ученикам, страдающим от исключения из местных школ, и направленный на конструкцию образовательной системы, которая признает разнообразие учащихся в общих группах и несет ответственность за это» [2, p. 179].

Как показывает сопоставление действующего закона «Об образовании в Российской Федерации» и требований инклюзивного образования в Конвенции ООН о правах инвалидов[2], широкое понимание инклюзии нашло отражение и в российском законе. В ст. 2 Закона приводится следующее определение: «инклюзивное образование — обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей» [3]. Из этого можно заключить, что понятие инклюзивного образования относится ко всем лицам, имеющим особые образовательные потребности, а не только к тем, кто имеет их в силу ограничений здоровья. Если же учесть общепринятую интерпретацию социальной инклюзии[3], то можно сделать вывод, что это понятие относится не только к образованию людей с ограничениями здоровья, но охватывает и другие сферы социального участия и может касаться всех лиц, несущих тяготы социального исключения в каком-либо смысле — мигрантов, подвергаемых дискриминации, меньшинств и т. п.

Вместе с тем в уже упомянутой статье Конвенции подчеркивается еще и другая мысль. Инклюзия не просто предоставляет равный доступ к образованию людям с особыми образовательными потребностями, но предполагает разнообразие в общей группе и ответственность за это разнообразие [2, p. 179]. Иными словами, речь идет о том, что такое разнообразие не должно быть нивелировано, его предлагается сохранять, приспосабливая систему обучения к реализации поставленной задачи. Это уточнение означает, что не любая форма совместного обучения может называться инклюзией, а лишь такая, в которой учебная институция приспосабливается к разнообразию учащихся.

Подобный акцент на сохранении разнообразия в интерпретации инклюзии не случаен: данная концепция сформировалась под значительным влиянием социального конструкционизма, на основе которого была предложена так называемая *социальная модель инвалидности* (social model of disability). Эту модель ее создатели противопоставили существовавшей ранее концепции интеграции, которая была обозначена ими как *индивидуальная модель* [5]. С позиций социальной модели суть различий между концепциями сводится к тому, что инклюзия предполагает изменение включающей институции, а не адаптацию к ней индивидов, поскольку инвалидность рассматривается как институт исключения людей с психофизическими особенностями из полноценного участия в общественной жизни. Таким образом, инвалидность помещается среди других практик, которые традиционно навязываются обществом и которые должны быть изменены. С этой точки зрения, недостатком концепции интеграции является то, что проблема видится не в социальной системе и порождаемых ею дискурсивных конструкциях, а в самих индивидах — в присущих им биологических отклонениях. Поэтому в рамках интеграции помощь людям с

[2] Ст. 24 Конвенции гласит: «Государства-участники признают право инвалидов на образование. В целях реализации этого права без дискриминации и на основе равенства возможностей государства-участники обеспечивают инклюзивное образование на всех уровнях и обучение в течение всей жизни...» [1].

[3] Например, на странице сайта австралийского правительства, посвященной повестке дня по социальной инклюзии (social inclusion agenda), последняя рассматривается как производное от понятия «социально инклюзивного общества» (socially inclusive society), стремящегося обеспечить всем гражданам полноту участия в жизни общества. И это лишь в частном случае означает право на образование, но также охватывает право на труд, участие в жизни локальных сообществ и в принятии решений, касающихся данных людей [4].

инвалидностью осуществляется как их адаптация к существующей системе, остающейся без изменений, — например, как адаптация к системе образования, а включение инвалидов в общество понимается как их интеграция с последующей культурной ассимиляцией.

Иначе говоря, инвалидность в рамках концепции интеграции, по мнению сторонников социальной модели, рассматривается как результат нарушений, присущих самим индивидам, или как часть их сущности, то есть инвалидность трактуется с позиций эссенциализма. В то же время, согласно социальной модели, инвалидность представляет собой социальную конструкцию (как и другие общественные институты, в которых выражают себя практики социального исключения), плод дискурса, или, говоря словами П. Бурдьё, осуществление символической власти.

Анализируя символические формы, П. Бурдьё рассматривает их и как способ проявления структурирующей активности выражающего себя в них субъекта (его modus operandi), и как способ проявления структурирующей силы опосредствующих деятельность субъекта структур языка и дискурса — силы, представленной в любом продукте этой деятельности, в любой структурированной структуре, принадлежащей созданному произведению (opus operatum)[4]. Власть этих структур обусловлена как раз тем, что она остается не осознанной использующим их субъектом. Эта неосознанность структурирующей силы и позволяет использовать структурированные структуры как средство символической власти.

С этой точки зрения весь дискурс инвалидности, предполагающий целый комплекс социальных представлений (о людях без нарушений здоровья, об имеющих такие нарушения и о помощи им, а также основанные на этих представлениях и их подкрепляющие социальные институты — медицины, социальной защиты, образования и т. п.), как раз и образует структурированную структуру. Эта структура своей очевидностью и укорененностью в культуре сообщества создает структурирующую перспективу помощи (в смысле Г.П. Мейнингера, о чем подробнее ниже), которая является инструментом символической власти.

Конвенция ООН о правах инвалидов, говоря об инклюзии, требует, чтобы в процессе образования «обеспечивалось разумное приспособление, учитывающее индивидуальные потребности» [1, ст. 24, п. 2с]. Именно в рамках тематики разумного приспособления определяется место психологического сопровождения участников инклюзивного образования. Согласно ст. 3 этой Конвенции, «“разумное приспособление” означает внесение, когда это нужно в конкретном случае, необходимых и подходящих модификаций и коррективов, не становящихся несоразмерным или неоправданным бременем, в целях обеспечения реализации или осуществления инвалидами наравне с другими всех прав человека и основных свобод» [1]. Тем самым восстанавливается задача индивидуальной помощи людям с ограничениями здоровья в процессе совместного обучения.

При этом, однако, следует учесть, что индивидуальная помощь в рамках социальной модели инвалидности направлена не на адаптацию индивида к системе, а на устранение социальных барьеров в реализации его прав — например, права на образование [7]. Иначе говоря, речь не идет о коррекции психофизических нарушений человека, исходя из его медико-биологической характеристики, поскольку это означало бы медикализацию помощи, а тем самым принятие индивидуальной эссенциалистской, а не социальной модели инвалидности. Это, с одной стороны, нарушало бы право человека на аутентичное развитие (право, развиваясь свойственным ему образом, оставаться самим собой), а с другой — вело бы к насильственной нормализации, то есть подчинению данного индивида диктату чуждого ему способа существования.

Таким образом, разумное приспособление, как оно сейчас понимается, касается обеспечения слепых и слабовидящих книгами и надписями на шрифте Брайля, звуковыми пешеходными переходами или специальным голосовым интерфейсом для работы на компьютере; глухих и слабослышащих — табло с бегущей строкой и сурдопереводчиками; людей с нарушениями опорно-двигательного аппарата — средствами передвижения и подходящей инфраструктурой, обеспечивающей им доступ в здания, на транспорт и т. п. и т. д. Но оно не может, если следовать логике инклюзии и социальной модели инвалидности, исходить из задачи исправления и/или компенсации их дефекта, поскольку само понятие дефекта имплицирует в себе признание того, что психофизические особенности в понятии дефекта квалифицируются как нарушения относительно состояния доминирующего большинства, которое «по умолчанию» получает в этом дискурсе статус нормы.

Представляется очевидным, что тематика психологического сопровождения участников инклюзии в процессе образования должна рассматриваться в рамках именно мер «разумного приспособления» институций образования, поскольку эти меры, согласно Конвенции, призваны способствовать выполнению государствами-участниками обязательства предоставлять инвалидам возможность «осваивать жизненные и социализационные навыки, чтобы облегчить их полное и равное участие в процессе образования и в качестве членов местного сообщества» [1, ст. 24, п. 3]. Психологическое сопровождение как раз и может быть направлено на помощь в освоении подобных навыков. Кроме того, психологическое сопровождение способно было бы помочь — на основе знания закономерностей психологии развития — в реализации

[4] «…В отличие от неокантианской традиции, акцентирующей modus operandi, производительную активность сознания, структуралистская традиция отдает приоритет opus operatum, то есть структурированным структурам. Это хорошо видно на примере представления о языке Соссюра, основателя этой традиции. В качестве структурированной структуры язык рассматривается главным образом как интеллигибельное условие речи, как структурированный медиум, который необходимо сконструировать для объяснения постоянства отношения между звуком и смыслом» [6, с. 88].

того требования Конвенции, в котором особым образом отмечается «уважение развивающихся способностей детей-инвалидов и уважение права детей-инвалидов сохранять свою индивидуальность» [1, ст. 2], а также для помощи в выстраивании индивидуального плана обучения для людей с особыми образовательными потребностями. Однако в связи с этой статьей Конвенции и сказанным ранее о разумном приспособлении, необходимо отметить, что речь при применении психологического сопровождения должна идти о поддержке аутентичного развития (см.: [1, ст. 2]), а не об адаптации к доминирующим социальным нормам.

Это ограничение, накладываемое на содержание психологического сопровождения в рамках образовательной инклюзии, выявляет проблему, аналогичную той, что описывает в своей статье Г. Иттерстад, говоря о приспособленном обучении. Суть этой проблемы, как ее представляет Иттерстад, анализирующая доклад норвежской парламентской комиссии по проблемам инклюзии, состоит в том, что учителя, пытаясь реализовать инклюзивное образование в школе, на практике остаются привержены прежней модели индивидуальной адаптации, ставившей целью помочь ребенку с нарушениями ассимилироваться с сообществом обычного учебного класса, то есть с детьми без нарушений [8, с. 43]. Они, как и предполагалось в соответствии с концепцией интеграции в прежней реформе образования, старались скорректировать дефекты таких детей, реализуя принцип нормализации на основе методов специального образования. Однако критерии, которые применяются при оценке успешности инклюзии, — иные: в них учитывается эффективность устранения различных социокультурных барьеров, порождаемых привычным дискурсом. Иттерстад ссылается на работу Брахмана и Хауге, которые в качестве таких критериев успешной инклюзии предлагают уровни сплоченности, участия, демократизма и результативности [8, с. 43]. Причем автор отмечает, что последний критерий, трактуемый обычно в терминах достижения высоких академических результатов, может расходиться в практике преподавания с тремя другими, если речь идет об инклюзии учащихся с тяжелыми нарушениями здоровья. Еще один пункт, который не обсуждается в докладе парламентской комиссии (и в определении которого автор усматривает много идеологии и политической риторики, но мало педагогической конкретики [8, с. 45]), — это соотношение понятий специального образования и приспособленного обучения. Аналогичная проблема, как уже говорилось, существует и в случае психологического сопровождения инклюзии. Такое сопровождение обычно понимается как задача адаптации или коррекционной помощи детям и взрослым с нарушениями здоровья, при этом состояние большинства обучающихся понимается в данном дискурсе как нормальное, а отклоняющееся от него как аномальное. Тем самым подобная помощь оказывается заранее ориентирована как на безусловную норму на приспособление к доминирующему большинству, стремясь дать ее получателю шанс в конкурентной борьбе с представителями большинства, в том числе посредством так называемой обратной дискриминации — то есть предоставления льгот и т. п. Но таким образом заведомо отсекаются те, кто не способен к подобной конкуренции.

Однако не только непоследовательность исполнителей является причиной возобновления дискриминационного дискурса в отношении общества к другим. А. Хикки-Муди отмечает, что сама концепция инклюзии несет в себе ряд внутренних противоречий: с одной стороны, она провозглашает устранение всех социальных барьеров, ведущих к исключению из общества человека с теми или иными особенностями, а с другой стороны, ее исходным допущением является оппозиция общества и абстрактного другого [9]. Иначе говоря, дискурс инклюзии, коль скоро он относится к другим, предварительно исключает из общества тех, кого он намеревается включить, и при этом нивелирует все разнообразие исключаемых, квалифицируя их в качестве просто других, то есть игнорируя воплощенный (emboded) характер их существования. Кроме того, само включение, исходящее из необходимости уважать идентичность включаемых, должно уважать и их право на сепарацию, обособление [10].

Проблема воплощенности (embodiment) бытия личности обсуждается в упомянутой работе А. Хикки-Муди, описывающей австралийскую танцевальную труппу Restless Dance Company с участием людей с интеллектуальной недостаточностью. Этот автор, исходя из представления о воплощенности личности, обусловленной в своем существовании психофизическими характеристиками, полагает, что в концепции инклюзии недооценивается сущностный характер межчеловеческих различий, и людей с другой телесностью принудительно подчиняют дискурсу эгалитаризма. Этот дискурс, ориентированный на идеал равных стартовых возможностей, игнорирует радикальность различий телесно воплощенных личностей.

Интересно отметить, что в упомянутых работах как отправная позиция для критики инклюзии также используется социальный конструкционизм, лежащий в основании самой концепции, при этом автор последней из упомянутых работ опирается на философию Ж. Делеза и Ф. Гваттари.

Если рассматривать концепцию инклюзии в качестве *структурирующей перспективы* отношения к себе и другому, то можно согласиться с Г.П. Мейнингером, который полагает, что эта концепция в ее теперешнем виде исключает из своей сферы многие группы людей с тяжелыми нарушениями здоровья [11].

Термин «структурирующая перспектива» понимается здесь в значении, в котором он используется в работе Г.П. Мейнингера. Согласно этому автору, постановка задачи оказания помощи другому человеку и/или социальной группе предполагает наличие у помогающего определенных представлений о себе, о другом, о том, что значит достойное человеческое существование, и т. д. Так они образуют *структурирующую перспективу*

в отношении как себя, так и другого. Такого рода перспективу Г.П. Мейнингер называет имплицитной антропологией помогающего, поскольку она, хотя и не намеренно (имплицитно), создает понимание того, что значит быть человеком. Эта имплицитная антропология адресуется другому как получателю помощи в качестве нормативной и тем самым может оказаться средством его подавления или доминирования над ним.

Г.П. Мейнингер полагает, что любой дискурс, включая критический дискурс инклюзии, при его практическом применении задает свою неустранимую нормативную антропологию. Он ставит вопрос: возможно ли, чтобы неотъемлемая от позиции помогающего нормативная антропология, несмотря на свою нормативность, не была средством доминирования и насилия в отношении другого, средством подчинения чуждой ему модели человеческого бытия? Г.П. Мейнингер считает, что если такая нормативная антропология возможна, то ее можно назвать инклюзивной, то есть включающей. Это означает, что ее принципы должны проходить проверку по двум главным критериям. Первый — это непротиворечивость, в частности наличие симметричности в отношении себя и другого, то есть принципы отношения к себе и к другому не противоречат друг другу. Вторым критерием является проверка того, может ли данная антропология как структурирующая и нормативная перспектива в отношении себя и другого служить исключению другого человека или той или иной группы людей из человеческого сообщества.

Руководствуясь данными критериями, автор проверяет на инклюзивность современные модели включения, в том числе социальную, причем инклюзивность антропологии помощи он считает необходимым проверять на самой трудной в этом отношении группе — людях с тяжелой интеллектуальной недостаточностью. Причин такого выбора несколько: первая состоит в том, что люди из этой группы явно не вписываются в те имплицитные антропологии помощи людям с ограничениями здоровья, которые существуют сегодня, поскольку такие антропологии направлены на обеспечение максимальной автономии получателя помощи. А эта цель оказывается принципиально недостижима для данной группы людей в силу имеющихся у них тяжелых нарушений интеллекта. Тогда приходится делать оговорки, вроде тех, что надо стремиться к обеспечению их автономии, *насколько это возможно*. Таким образом, людям с подобными нарушениями навязывается чуждый для них смысл существования.

Г.П. Мейнингер предлагает задуматься об истоках идеала автономии, а также о том понятии, которое могло бы замещать его в составе образа бытия человеком. Ссылаясь на этическую философию Ч. Тейлора, автор предлагает вместо автономии говорить об аутентичности. В то время как в основе понятия автономии лежат представления о рациональном, знающем себя, ответственном за свои волевые решения Эго, которое стремится прежде всего к самореализации и обеспечению себе этого права на самостоятельность, аутентичность означает следование себе, своей природе, верность подлинному образу собственного бытия.

Если у истоков идеала автономии, по Г.П. Мейнингеру, лежит троичное богословие и связанная с ней антропология Блаженного Августина, то способ обоснования идеала аутентичности, по его мнению, мог бы быть аналогичным пониманию отношений внутри Божественной Троицы в тринитарном богословии каппадокийцев, как его интерпретирует современный греческий православный богослов, митрополит Иоанн (Зизиулас) [12]. Бытие лиц Божественной Троицы понимается каппадокийцами, согласно этому автору, как экстазис, выход навстречу общению с Другими, направленный на утверждение Другого. Причем этот выход навстречу Другому имеет уникальный и неповторимый характер, что вносит в их отношения личный характер. В этой структуре бытие каждого лица строится его уникальными общительными отношениями с другими, а не статичной характеристикой, определяемой его модальностью в структуре замкнутого на себя целого. В рамках такого образа бытия субстанция и отношение перестают быть отдельными элементами бытия, равно как отношение больше не является вторичным атрибутом субстанции, производным от ее сущности. Именно такую антропологию, построенную на общительном утверждении другого в его аутентичности, Г.П. Мейнингер считает инклюзивной, тогда как антропологию, опирающуюся на представление об автономном рациональном, рефлексивно самосоотнесенном существе он рассматривает как проявление отчуждения от других и разрыва общительного единения с ними. В связи с этим, ссылаясь уже на протестантского теолога Д.Дж. Холла, Г.П. Мейнингер пишет о необходимости различать сущностную аутентичную человечность, которая определяется предназначением человека, и экзистенциальную, неаутентичную человечность, которая реализуется в условиях его существования в отчужденном мире.

Поэтому неслучайно в практике отчужденного существования критерии успешности инклюзии, как было уже видно из упомянутых в статье Г. Иттерстад показателей Брахмана и Хауге, являются внутренне противоречивыми. С одной стороны, первые три показателя — уровни сплоченности, участия, демократизма — нацелены на создание демократичной и принимающей общности в группе, и в этом смысле — на формальное включение каждого, независимо от его психофизических особенностей, но и без их учета. А с другой стороны, содержание успешности создания этой общности выражается показателем результативности, которая понимается как достижение высокого уровня образованности. Но это, как и отмечала Г. Иттерстад, вступает в противоречие с формальной инклюзивностью критериев, поскольку фактически исключает лиц, имеющих тяжелые нарушения интеллекта. Как представляется, это понимание результативности и отражает упоминаемую Г.П. Мейнингером ориентацию инклюзии на идеал автономного индивида.

Аналогично обстоит дело и с проблемой психологического сопровождения инклюзии. Предлагая задачу

максимально достижимой адаптации к современному обществу, оно руководствуется тем же идеалом автономии, о котором шла речь. В то же время адаптация, если понимать ее узко, обычно понимается как приспособление индивида к среде, которая рассматривается как независимая от него переменная.

Отчасти проблему понимания задач психологического сопровождения как адаптации помогает решить широкое понимание адаптации, предложенное в статье Г.А. Балла [13]. Свою интерпретацию данного термина автор соотносит с понятием адаптации в смысле Ж. Пиаже, включающего в себя ассимиляцию, трактуемую как преобразующая деятельность субъекта в отношении среды, и аккомодацию — как непосредственное приспособление индивида к условиям среды. При этом адаптация в узком смысле соотносится с аккомодацией, а в широком смысле — включает в свое содержание творческую деятельность индивида.

Однако следует сказать, что понятие адаптации, где бы оно ни использовалось — в биологии, психологии или медицине, основывается на идее восстановления равновесия между действующим субъектом и средой. Равновесие, таким образом, выступает в качестве критерия нормы, а неспособность сохранять равновесие — как аномалия, отклонение от нее. Как бы ни толковать адаптацию в узком или в широком смысле, определение нормы и аномалии базируется на формальном понятии равновесия, которое, вне зависимости от содержания деятельности и ее смысла, выступает критерием нормы и успешности самой деятельности. При всей ценности знаний, полученных психологами относительно способов и ресурсов преодоления стрессов или вызовов среды, психологические знания не имеют отношения к смыслу деятельности человека: в этом, возможно, их ценность, но в этом же и их ограниченность, когда дело касается поддержки аутентичного развития. А именно такую направленность на поддержку аутентичного развития несет в себе и сам проект инклюзии (как можно было видеть при рассмотрении положений Конвенции и позиций ряда авторов — А. Хикки-Муди, Р. Сли и др. [9, 10]) и, согласно Ч. Тейлору, современная система ценностей [14, p. 43—53].

Однако в настоящее время, каким бы образом ни определялся способ включения индивида, на основе концепции интеграции или на основе инклюзии (в рамках социальной модели инвалидности), в качестве практически применяемой меры успешности помощи выдвигается достижимый уровень автономии человека. Эта формальная, как уже было сказано, мера конституирует «структурирующую перспективу» для всей системы помощи и отношения к человеку с психофизическими особенностями. Но в силу своей формальности подобные критерии оставляют за скобками структурирующей перспективы смысл аутентичного развития человека с психофизическими особенностями и тем самым — смысл общительного взаимодействия с ним в процессе оказания помощи. А это значит, что реальной структурирующей перспективой отношений к другому неизбежно остается автономия и возможность ее достижения, то есть принцип эпохи классического модерна. Формальность этого принципа также означает, что структурирующая перспектива отношения к другому строится в отвлечении от воплощенности бытия человека, которое не может рассматриваться в своей аутентичности безотносительно к его конкретной телесности и психофизическим особенностям.

Так же, как и понятие адаптации, уровень автономии ориентирован на формальный критерий оценки успешности инклюзии — безотносительно к ее смыслу и содержанию. Но не окажется ли критерий аутентичности на практике столь же формальным, как и понятия адаптации и автономии? Если бы это было так, то этот критерий также не мог бы быть основанием для оценки успешности инклюзии, поскольку он не позволял бы свести в непротиворечивое единство критерии успешности Брахмана и Хауге — то есть результативность совместной деятельности так же вступала бы в противоречие с качеством сплоченности группы и участия в ее деятельности, как и в случае ориентации на максимально достижимый уровень автономии.

Для понимания смысла отмеченной выше формальности критериев взаимодействия с другим полезно вспомнить анализ границ структуралистского подхода, проведенный П. Рикёром в работе конца 1960-х годов «Конфликт интерпретаций».

В этой работе автор показывает, что применение структуралистского метода всегда обусловлено предварительным решением герменевтической проблемы, поскольку, чтобы что-то объяснить через синхронистические отношения лингвистических структур или их культурных аналогов, необходимо еще до объяснения определенным образом проинтерпретировать анализируемое культурное явление и зафиксировать в нем первичность синтаксиса над семантикой, отношений синхронистического порядка над отношениями событийности и смысла.

В качестве культурных явлений, оправданно подлежащих структуралистскому анализу, Рикёр называет тотемные классификации и структуры родства (которые преимущественно изучал К. Леви-Стросс), а в качестве культурных явлений, смысл и диахронная событийность которых не поддается структуралистскому объяснению, — отношения между мифами в иудео-христианской и связанных с ними традициях [15, с. 63—68].

Как представляется, само обнаружение универсальных формальных структур и синтаксических отношений в явлениях культуры как в синхронных образованиях является реализацией присущего модерну генерализирующего метода в познании объекта. Структурализм обнаружил, что этот метод способен выявить внутренние структурные, законосообразные отношения не только в объектах природы, но и в символических формах культуры. В таком смысле П. Бурдьё и утверждает, что структурализм, показав метод натуралистической, а не гуманитарной объективации явлений культуры, реализовал неокантианские амбиции познания специфической логики каждой символической формы [6, с. 89].

Но тем самым из сферы понимания был элиминирован голос самих вещей, о которых говорит человек, и экспрессивность языка, способного вещать о сущем. На их месте — активность упорядочивающего сознания (в его символических формах) или скрытая активность и власть упорядочивающих структур, опосредствующих отношения людей к миру и между собой. Если и остается возможность говорить о семантике, то это семантика самовыражения человека, но не семантика экспрессии мира в языке.

Человек остается экзистенциально одинок в мире, где он сам говорит не просто за всех, но вместо всех. И уже не так важно, говорит ли сам человек с помощью своих символических форм или человеком говорит (и действует) используемый им язык (как структура-посредник-средство-цель). Можно предположить, что именно эта ситуация одиночества лежит в основе своего рода натурализации культуры, которую больше невозможно понимать как осуществление человеческой свободы, как образ этой свободы (ср.: «В основе языка культуры, то есть в основе ее самоэкспрессивности, лежит образ (экспрессия) свободы как собственного модуса человеческого бытия» [16, с. 435]). Ведя речь о механизмах культуры, мы признаем, что речь идет о причинных детерминациях человека и его поведения. Тогда только несводимость смысла к структурам отношений с миром оставляет еще просвет в сферу свободы. Однако быть свободным для человека недостаточно, чтобы он был не одинок в мире.

В таком случае структурализм парадоксально оказывается частью проекта модерна, который в нем как бы исчерпывается, доводится до логического предела, поскольку объективирует самого субъекта и произведенный им мир культуры, не оставляя места для смысла, для отношений с миром, с Другим за пределами власти синтаксических синхронных структур. В этом мире невозможна аутентичность в смысле аутентичности человеческой жизни как жизни субъективности. Субъективность оборачивается иллюзией, самомнением, а помимо этого она выступает инструментом символической власти [17][5]. В структурализме происходит предельная реализация той утраты субъективности, о которой говорил еще Э. Гуссерль, когда упоминал парадокс потери человеком себя в успехах объективных наук [18, с. 19].

И вместе с тем именно благодаря структурализму стало возможно осознание герменевтической природы субъективности и ее аутентичного существования — как бы по ту сторону властных структур культурного символизма.

Ч. Тейлор в своей книге показывает, что за индивидуализмом и моральным релятивизмом современности стоит реальная система ценностей, заменителями которой они и являются. Это система ценностей аутентичности человеческого бытия в рамках сообщества. Тейлор утверждает, что первоначально идеал республики как общего дела, касающегося общего блага, не означал свободы от обязательств перед другими и следование лишь собственным предпочтениям [14, p. 43—50]. Утверждение Дж. С. Милля о том, что человек сам выбирает свою жизнь, по Тейлору, оборачивается тривиальностью, если выбор происходит вне заранее данного горизонта ценностей [14, p. 38—39].

Инклюзивную антропологию Г.П. Мейнингер иллюстрирует на примере отношений, выражаемых личным именем. В личном имени, которым меня называет Другой, я существую для него не как представитель биологического вида человека, из которого это имя меня выделяет как его представителя на основании какой-либо объективно присущей мне особенности, а как этот неповторимый Другой, к кому он и обращается по имени.

Г.П. Мейнингер подчеркивает, что в рамках инклюзивной антропологии, где бытие каждого понимается как раскрывающееся в уникальных отношениях с другими членами общности, никто не определяется наличием или отсутствием у него тех или иных способностей или потенциала улучшения. Поэтому люди с выраженной интеллектуальной недостаточностью точно так же являются членами такой общности, как и все остальные, так как их интеллектуальная недостаточность больше не конституирует отношение к ним в этой общности. И это, по мнению автора, задает моральный климат помощи, который наиболее соответствует уважению уникальности и аутентичности Другого.

Говоря далее об этических следствиях, вытекающих из принятия подобной инклюзивной антропологии для организации помощи людям с выраженной интеллектуальной недостаточностью, Г.П. Мейнингер особо отмечает необходимость герменевтической компетентности у лица, профессионально оказывающего помощь. Это вытекает из направленности на поддержку аутентичности Другого, что предполагает интерпретацию отношений с ним. Необходимым элементом подобной компетентности является отказ от позиции внешнего наблюдателя, склонного превращать Другого в объект помощи, и нацеленность на личную встречу с тем, кому эта помощь оказывается. Далее автор отмечает необходимость быть в диалоге с другими людьми, кто также вовлечен в общение с лицом, получающим помощь профессионала, — родителями, братьями и сестрами, друзьями, коллегами, чьи интерпретации должны быть отражены в хорошо сбалансированном образе отношений с Другим.

Однако в построениях автора обращает на себя внимание смысловая лакуна: говоря о диалоге, он не упоминает о вкладе в интерпретацию отношений того лица, которому оказывается помощь. Понятна причина этого умолчания: речь идет о людях с тяжелыми нарушениями интеллектуальных способностей, у которых может отсутствовать речь, многие навыки самообслуживания и т. п. И все же здесь — в построении инклюзивной антропологии, направленной на включение людей с тяжелыми ментальными нарушениями, — существует заметный изъян.

[5] В работе Р.А. Дикона, в частности, акцентируется, что, по Фуко, властные представления глубоко проникают в тело независимо от представлений субъекта, то есть не через его сознание и идеологию [17, с. 25].

Как представляется, непроясненность данной проблемы у Г.П. Мейнингера является следствием неясности в другом вопросе. Проводя различие между аутентичной, идеальной и отчужденной неаутентичной, реальной человеческой общностями, этот автор, как кажется, упрощает саму проблему аутентичности, поскольку упускает из вида, что сферой выражения переживаемых отношений и их объективной репрезентации для другого является культура. Человек, будучи существом телесным, воплощенным, несомненно включает эту воплощенность в свою аутентичность. Причем эта воплощенность носит особый характер, поскольку выражается не только в непосредственной телесности человека, но и в его культурных репрезентациях, одной из которых непременно становится само его тело. Поэтому тема культуры значима еще и в связи с тем, что подобная аутентичная воплощенность влечет за собой моральное требование относиться к другому человеку, кем бы он ни был и какими бы способностями ни обладал, как к существу, способному к культурному выражению. Это означает требование относиться к нему как к существу, помощь которому (если ставится задача поддержки его аутентичности, а именно таково требование инклюзивной антропологии) должна быть направлена на развитие его собственной аутентичной способности к культурному воплощению своих общительных отношений. Тогда упомянутая выше смысловая лакуна будет восполнена, и помогающий не будет интерпретировать аутентичность другого без участия его самого. Но при этом будет также решаться и проблема поиска адекватных принципу аутентичности критериев успешности инклюзии человека с выраженной интеллектуальной недостаточностью, поскольку в практике помощи появится возможность поддержки аутентичной способности к культурному воплощению своих отношений с другими, аутентичного культурно опосредованного общения с ним. Подходы к решению задач такого рода успешно разрабатываются в одном из направлений развития театра с участием людей с ментальными нарушениями [19].

Список литературы

1. Конвенция о правах инвалидов // Организация Объединенных Наций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml
2. *Paliocosta P.*, *Blandford S*. Inclusion in school: a policy, ideology or lived experience? Similar findings in diverse school cultures // Support for Learning. — 2010. — Vol. 25. — № 4.
3. «Об образовании в Российской Федерации»: Федеральный закон Российской Федерации от 29 дек. 2012 г. № 273-ФЗ // Рос. газ. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rg.ru/2012/12/30/obrazovanie-dok.html
4. The social inclusion agenda // Social Inclusion [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://pandora.nla.gov.au/pan/142909/20130920-1300/www.socialinclusion.gov.au/index.html
5. *Шеманов А.Ю*. Другой как «неспособный»: социальный конструктивизм vs. медикализация // Культурологический журнал. 2012. № 1 (7) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/112.html&j_id=9
6. *Бурдьё П*. О символической власти // П. Бурдьё. Социология социального пространства. — М.; СПб., 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3052
7. *Goodley D.*, *Runswick C.K*. Len Barton, inclusion and critical disability studies: theorising disabled childhoods // International Studies in Sociology of Education. — 2010. — Vol. 20. — № 4.
8. *Иттерстад Г*. Инклюзия — что означает это понятие, и с какими проблемами сталкивается норвежская школа, претворяя его в жизнь? //Психологическая наука и образование. — 2011. — № 3.
9. *Hickey-Moody A*. «Turning away» from intellectual disability: methods of practice, methods of thought //Critical Studies in Education. — 2003. — Vol. 44. — № 1, May.
10. *Slee R*. Beyond special and regular schooling? An inclusive education reform agenda // International Studies in Sociology of Education. — 2008. — Vol. 18. — № 2.
11. *Meininger H.P*. Authenticity in Community // Journal of Religion, Disability & Health. — 2011. — Vol. 5. — № 2.
12. *Иоанн (Зизиулас), митроп*. Бытие как общение: очерки о личности и Церкви. — М., 2006.
13. *Балл Г.А*. Понятие адаптации и его значение для психологии личности // Вопросы психологии. — 1989. — № 1.
14. *Taylor Ch*. The ethics of authenticity. — Cambridge (Mass.); London, 1991.
15. *Рикёр П*. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. — М., 1995.
16. *Черняк Л.С*. Вечность и время. — СПб., 2013.
17. *Дикон Р.А*. Производство субъективности // Логос. — 2008. — № 2 (65).
18. *Гуссерль Э*. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию. — СПб., 2004.
19. *Попова Н.Т.*, *Попова Е.А*. Развитие индивидуальной выразительности актера с ограниченными возможностями здоровья в групповом театральном тренинге: синтез эстетических и реабилитационных задач // Актуальные проблемы психологической реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья: сб. науч. ст. — М., 2013.

УДК 008
ББК 71.05

М.В. ГРИШИН

ФРАНЦУЗСКИЕ СТРУКТУРАЛИСТЫ Р. БАРТ И К. ЛЕВИ-СТРОСС О ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Освещаются взгляды на японскую культуру философа Р. Барта и антрополога К. Леви-Стросса, которые рассматривали японскую культуру с позиций своих наук, устанавливая при этом ее радикальное отличие от культур Запада и культур континентальной Азии. Продемонстрированы механизмы создания образов Японии Р. Бартом и К. Леви-Строссом с опорой на визуальные образы японской культуры и переводные тексты.
Ключевые слова: Япония и Запад, визуальные образы Японии, межкультурное взаимодействие, уникальность японской культуры.

Общеизвестно, что французский философ и структуральный лингвист Р. Барт и французский же антрополог К. Леви-Стросс проявили себя как выдающиеся мастера научного исследования каждый в своей области деятельности. В то же время, не будучи профессиональными японистами, они смогли вынести глубокие суждения о японской культуре.

И Р. Барт, и К. Леви-Стросс побывали в Японии и оставили о своих поездках книги впечатлений, которые нельзя назвать сколько-нибудь систематизированными исследованиями японской культуры. Книга Р. Барта «Империя знаков» (1970) представляет собой собрание разрозненных впечатлений о японской кухне, о японских улицах, городах, вежливости, телах и лицах, традиционном кукольном театре Бунраку и классических трехстишиях хокку. Книга К. Леви-Стросса «Обратная сторона Луны» (2011) является, в основном, собранием докладов и статей, в которых автор излагал свои впечатления о различных сторонах японской культуры.

Как было сказано выше, оба автора не были профессиональными японистами, не знали японского языка и в своих впечатлениях о Японии полагались, прежде всего, на визуальное восприятие действительности, на различные переводы текстов о японской культуре и на впечатления от произведения искусства. Вопрос заключается в том, насколько глубоко профессионал в своей области науки, не будучи японистом, сможет понять сущность японской культуры.

Представляется важным понять, как не японист познает чужую культуру, опираясь лишь на переводные тексты и визуальный ряд впечатлений. До Р. Барта и К. Леви-Стросса прецеденты уже были; из наиболее выдающихся можно назвать посвященную Японии главу в «Путевом дневнике философа» (1911) немецкого философа Г. Кайзерлинга и не устаревшую по сей день работу американского антрополога Рут Фултон Бенедикт «Хризантема и меч» (1945). В отличие от Р. Барта и К. Леви-Стросса, Рут Бенедикт так и не удалось побывать в Японии, так же, как Р. Барт и К. Леви-Стросс, она не владела японским и для изучения японской культуры применяла методы так называемого «дистанционного анализа». Бенедикт изучала японскую художественную и пропагандистскую литературу, смотрела японские кинофильмы, читала тогда еще (40-е годы XX века) немногочисленные труды профессиональных японистов, посвященные различным областям японской культуры, а также брала интервью у японцев, проживавших в США. Оказалось, что метод «дистанционного исследования» культуры работает, и книга Рут Бенедикт выявила многие несущие, стержневые черты японской культуры. И хотя труд Бенедикт после выхода в свет не раз подвергался подчас обоснованной критике, он породил на Западе и в самой Японии целый пласт литературы, посвященный анализу «картины мира» японской культуры и ментальности японцев.

Р. Барт и К. Леви-Стросс в исследованиях японской культуры, как это и можно было предположить, исходили из собственных профессиональных интересов, видели японскую культуру сквозь призму своих научных и философских штудий. Образ Японии, сформированный подобным подходом, приобретает некую односторонность, но при этом дает ощущение новизны, неповторимости исследовательского взгляда.

Для Р. Барта Япония предоставляла возможность применить структуралистский подход к описанию самых разных сторон японской культуры. Он смотрит на Японию с позиций ключевых терминов своего философского и лингвистического дискурса: понятия письма, знака, символа, бинарной оппозиции между означающим и означаемым, синтезом которых является лингвистический знак, оказываются для него основными. Вообще для структуралистов было характерно выявление бинарных оппозиций (в языковом знаке для Р. Барта и мифологии и системах родства для К. Леви-Стросса), а также рассмотрение способов нейтрализации знаковых бинарных оппозиций, осуществляемых различными культурами. Р. Барт смотрит на японскую культуру в целом как на одну из разновидностей культурного письма или текста, обладающую собственным культурным кодом и знаковой структурой.

Во введении в «Империю знаков» Р. Барт писал: «Я мог бы также, не претендуя на то, чтобы отобразить или

«Таким образом, Восток и Запад не должны пониматься здесь как "реальности", которые можно было бы пытаться сблизить или противопоставить с точки зрения истории, философии, культуры или политики. Я не созерцаю влюбленным взором восточной сущности, Восток мне безразличен, он просто поставляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне "лелеять" идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей. То, что привлекает внимание в рассмотрении Востока, это не другие символы или другая метафизика, не другая мудрость (хотя последняя и проявляется как нечто желанное); но — сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем»

Р. Барт. «Империя знаков»

проанализировать нечто реальное (это все красивые слова западного дискурса), выявить где-то в мире (где-то там) определенное количество черт (слово отсылает одновременно к графике и письменности) и из этих черт свободно выстроить систему. И эту систему я назову: Япония.

Таким образом, Восток и Запад не должны пониматься здесь как "реальности", которые можно было бы пытаться сблизить или противопоставить с точки зрения истории, философии, культуры или политики. Я не созерцаю влюбленным взором восточной сущности, Восток мне безразличен, он просто поставляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне "лелеять" идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей. То, что привлекает внимание в рассмотрении Востока, это не другие символы или другая метафизика, не другая мудрость (хотя последняя и проявляется как нечто желанное); но — сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем» [1, с. 9—10].

Итак, для Р. Барта важна не столько сама Япония как специфическим образом существующая культура, сколько демонстрация принципиально отличных от западной системы символического письма и структуры знака.

Характерно, что практически все исследователи, пожалуй, кроме Г. Кайзерлинга, отмечали принципиальное отличие, полярную противоположность японской культуры по отношению к культуре западной. Радикальное отличие — исходный пункт исследований Рут Бенедикт, Барта, и Леви-Стросса.

Однако если Барт создает, творит «свою» Японию из совокупности чуждых западному дискурсу черт, выделяя их графичность, способность быть «письмом», то перед К. Леви-Строссом стоит вопрос о самой возможности исследовать, познавать чужие культуры, в частности японскую.

В главе под названием «Место японской культуры в мире» своей работы «Обратная сторона Луны» К. Леви-Стросс рассуждает о том, что человеку, «не родившемуся в данной культуре, не воспитанному и не сформированному в ней, навсегда останется недоступным главное, что составляет ее интимную суть, как бы он к ней ни приближался, овладевая языком и всеми другими внешними проявлениями. Ибо культуры в принципе по самой своей природе несоизмеримы одна с другой. Любые критерии, которые мы могли бы применить, характеризуя одну из них, либо исходят из нее самой и, тем самым, лишены объективности, либо происходят из другой и, следовательно, для нее не подходят» [2, с. 11].

О тех же трудностях в понимании и истолковании восточных культур писали французский востоковед Р. Генон и американский исламовед Г. Грюнебаум. Так, Р. Генон утверждал: «Главное заблуждение ориенталистов, которое заложено в самих основах их метода, состоит в том, что они смотрят на все со своей западной точки зрения, через собственный образ мышления, в то время как первейшим условием для правильной интерпретации любой доктрины является стремление освоить ее и самому, насколько это возможно, стать на точку зрения тех, кем создана эта доктрина»[1]. Отечественный исламовед А.Е. Бертельс указывал, что «американский исламовед Г. Грюнебаум, со своей стороны <...> считал, что изучение мусульманской мистики практически невозможно для востоковеда, так как при перевоплощении исследователя не "остается места для западного контролируемого членораздельного самопонимания"» [3, с. 26].

Таким образом, при попытках понимания других культур возникает научная дилемма. Либо исследователь «вживается» в чужую культуру, становясь на точку зрения ее носителей, и теряет при этом всякую отстраненность, объективность при ее описании, либо он подходит к чужой культуре, в данном случае японской, с позиции носителя западного дискурса и теряет возможность адекватного ее «понимания», так как применяет к ней абсолютно чуждые ей критерии.

[1] Цит. по: [3, с. 26].

Выход из такой ситуации разные исследователи видели по-разному. Так, М.М. Бахтин писал: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»[2].

К. Леви-Стросс видел выход из сложившейся ситуации несколько в иной плоскости, чем М.М. Бахтин: «...не подлежит сомнению, что человек, наблюдающий культуру извне, обладает лишь отрывочными знаниями о ней; его оценки неизбежно ошибочны. Но при этом у него, быть может, есть преимущество. Обреченный рассматривать предметы издалека, неспособный воспринять детали, не этой ли неполноте обязан антрополог своей чувствительностью к неизменным чертам культуры, существующим длительное время и в разных сферах, чертам, которые собственно и заслоняют ускользающие от него различия <...> Остережемся же требовать большего от антропологии. Она лишена возможности постигать культуры изнутри, это привилегия тех, кто в них родился. Но она может как минимум предложить целостный взгляд на них извне. Пусть он сводится к некоторой схеме, но для самих этих культур, изнутри такой взгляд совершенно недостижим» [2, с. 13—14].

В главе «Приручить чужое» К. Леви-Стросс утверждает, что исследователи предшествующих поколений, обращавшиеся к изучению японской культуры (такие, как португальский иезуит Луис Фройш, написавший о Японии в XVI веке; английский исследователь японской культуры, профессор Токийского университета Бэзил Холл Чемберлен, создавший свой труд в веке XIX), говорили о Японии в терминах абсолютных различий с Западом, подчас приобретавших характер симметрии. К. Леви-Стросс приводит примеры таких культурных отличий Японии от Запада, взятые им как из трудов Фройша и Чемберлена, так и наблюдавшиеся им в Японии воочию. Японцы садились на лошадь справа, а не слева. Гончар в Японии запускает круг левой ногой и по часовой стрелке, тогда как европейский или китайский двигает его правой ногой и против часовой стрелки. Японская швея, вставляя нитку в иголку, не протягивает нить в ушко, а надевает игольное ушко на нитку. Она не втыкает иголку в ткань, а накалывает ткань на иголку. Иностранный гость еще и сегодня удивляется тому, что японский плотник тащит пилу на себя, а не толкает ее от себя, как европеец. Вывод К. Леви-Стросс приводит из труда Б.Х. Чемберлена: «...многие вещи японцы делают совершенно противоположным образом по сравнению с тем, что почитают естественным и нормальным европейцы»[3].

К. Леви-Стросс вспоминает труд Геродота «История», в котором, сравнивая обычаи греков и египтян, автор тоже находит воплощение почти зеркальной симметрии. Как пишет Леви-Стросс, у Геродота в отношении Египта, а у Фройша и Чемберлена в отношении Японии «сравниваются сотни лаконично сформулированных параллелей, что подталкивает читателя к мысли, что речь идет не просто о разнице, а все представленные объекты полностью противоположны. За непонятностью чужого им очень хотелось видеть прозрачные отношения симметрии со своей культурой.

Но не признавали ли таким образом Геродот в отношении Египта, а Фройш и Чемберлен в отношении Японии, что эти цивилизации ни в чем не уступали их собственным? Симметрия сравнивает культуры и соединяет их. Они предстают одновременно похожими и разными, как симметричный образ нас самих в зеркале» [2, с. 112]. По мысли К. Леви-Стросса, сравнительный анализ культур, образующий симметрию, как бы помещает их в одну плоскость, выступая действенным средством «приручения» Чужого. Хотя культуры и выступают как во всем противоположные, у них, тем не менее, имеется общий базис, и это именно те культурные аспекты, которые сравниваются. Таким образом, сравнительный анализ культур приводит исследователя к мысли о подспудном сходстве и важности культур друг для друга, несмотря на все видимые различия.

Для Барта проблем, поднятых в работе К. Леви-Стросса, не существовало, так как он стремился не столько рациональным образом понять японскую культуру, сколько описать символическую систему, полностью отличную от западной, с иным культурным кодом и способом функционирования знаков в этой системе. Японскую культуру он описывал как уникальную систему культурного «письма», в которой «графичность» культурных черт доходит порой до буквального воплощения. Для Р. Барта основными особенностями японской культуры выступают отсутствие «центра» у культурных явлений в отличие от их европейских аналогов и «пустота» японского культурного знака. Отсутствие «центра» в японской культуре Р. Барт находит, например, в планировке японских городов. Как он пишет, «по множеству причин (исторических, экономических, религиозных, военных) Запад слишком глубоко усвоил этот закон: все города здесь имеют концентрическое строение; кроме того, сообразно с движением самой западной метафизики, для которой всякий центр является местом истины, центр наших городов всегда заполнен <...> Город, о котором я говорю (Токио) представляет собой ценнейший парадокс: в нем есть центр, но этот центр пуст.

Таким образом, один из двух наиболее влиятельных городов современности выстроен вокруг непроницаемого кольца стен, вод, крыш и деревьев; его центр — не более чем испарившаяся идея, существующая здесь не для того, чтобы излучать власть, но чтобы обеспечивать всякому городскому движению опору на ее центральную пустоту, обрекая это движение на вечное отклонение и объезд» [1, с. 46].

В главе «Пища, лишенная центра», посвященной японскому кулинарному искусству, Р. Барт сравнивает

[2] Цит. по: [3, с. 26].

[3] Цит. по: [2, с. 110].

западную, «центрированную» кухню и японскую, лишенную «центра». Для философа японская пища «выявляет отсутствие глубины: съедобная субстанция лишена сердцевины, скрытой силы, жизненной тайны. Никакое японское блюдо не обладает центром (тем центром, который подразумевается в нашем ритуале еды и согласно которому происходит заказ, сервировка блюд в определенном порядке)» [1, с. 33—34]. Японская сервировка стола, по Барту, следует, прежде всего, эстетическим принципам, и есть по-японски не означает следовать какому-то строгому порядку, а произвольно выбирать то один, то другой оттенок цвета, смешивая вкусы и оттенки блюд в одну как бы музыкальную симфонию.

Лишены центра, по Барту, также и знаменитые японские упаковки. Барт пишет, что у японцев процесс упаковывания товара в эстетическом отношении превосходит сам товар; когда вам вручают подарок, процесс разворачивания упаковки растягивается на долгие минуты, поскольку упаковка многослойна, и, в конце концов, как утверждает философ, в пакете находишь что-нибудь совсем ничтожное, какой-нибудь дешевенький сувенир или такие же дешевые сладости. Как замечает Барт, «похоже, именно в упаковке завершается труд изготовления (делания), но тем самым объект лишается существования, он превращается в мираж: означаемое бежит от одной оболочки к другой, и, когда, в конце концов, его ухватываешь (а в пакете обычно лежит что-нибудь маленькое), оно кажется ничего не значащим, ничтожным, дешевым: удовольствие, поле означающего уже было задействовано — пакет не пуст, но опустошен: обнаружить объект, находящийся в пакете, или означаемое, заключенное в знаке, — значит отбросить его: то, что с энергичностью муравьев переносят туда-сюда японцы, суть пустые знаки <…> Богатство вещи и глубина ее смысла основаны лишь на трех составляющих, требуемых от всех производимых объектов: они должны быть четкими, подвижными и пустыми» [1, с. 63].

Для Р. Барта японская культура может быть описана максимой буддизма в интерпретации махаяны: «Форма есть пустота, а пустота есть форма». Японская культура, представляет собой, по Барту, совокупность означающих, у которых означаемое пусто, то есть совокупность пустых семиотических знаков. Для него японская реальность практически не реальна, поскольку представляет собой лишь схему, организованную в системном порядке, семиотической совокупности знаков. Японская жизнь, по Барту, ускользает от любых четких и определенных оценок, потому что ее «форма есть пустота». Знак (то есть совокупность означающего и означаемого) и жизнь, организованная в виде графически четкого «письма», подменяет у него любые реальности. О знаменитой японской вежливости Барт пишет, что она принципиально отличается от европейской.

Европейская вежливость, по мнению философа, основывается на одном психологическом мифе, согласно которому западная личность составлена как бы из двух оболочек: первой — «внешней», содержащей социальное, искусственное, ложное, и «внутренней» — личной, подлинной, представляющей место «встречи с Богом».

Западная вежливость обращена, по преимуществу, к первой, «внешней» оболочке и должна быть отброшена, если мы хотим, минуя формальную сторону, обратиться к сокровенному, подлинному в человеке. Таким образом, западная вежливость по существу своему формальна, тогда как японская представляет собой ее полную противоположность. Как пишет Барт, «иная вежливость, с тщательным соблюдением кодов, четкой графикой жестов нам кажется слишком почтительной (следовательно, унизительной), ибо мы по привычке воспринимаем ее в рамках метафизики личности; тогда как эта другая вежливость есть своего рода упражнение в пустоте (чего и следует ожидать от сильного кода, который при этом обозначает “ничто”)» [1, с. 84].

Согласно мнению философа, в японской вежливости опять-таки отсутствует «центр», и формы японской вежливости являют собой пустоту. У наблюдающего японскую жизнь иностранца часто возникает вопрос: «Кто кого приветствует?» «Один этот вопрос, — пишет Барт, — оправдывает приветствие, превращает его в поклон, припавший к земле заставляет восторжествовать не смысл, но графику очертаний и наделяет позу, которая в наших глазах выглядит чрезмерной, истинной сдержанностью жеста, означаемое которого непостижимым образом испарилось. Форма пуста, неизменно повторяются буддийские слова» [1, с. 86]. Он раз за разом повторяет свои тезисы о пустоте означающего японского знака, влекущего за собой пустотность формы.

По Барту, вежливость в японской культуре является религией, однако, как он утверждает, «если я скажу, что вежливость там является религией, покажется, будто в ней заключено нечто священное, в то время как высказывание должно быть понято в том смысле, что религия там — не более чем вежливость или, еще лучше — религия подменила вежливость» [1, с. 86].

Что касается рассуждений Р. Барта о японском искусстве, в частности о поэзии трехстиший хокку, то он и этот вид японской поэзии интерпретирует с позиций пустотности японского знака. Он полагает, что хокку ничего не сообщает, для западного читателя оно чревато «соблазном и падением — одним словом, сильным вожделением смысла». Как утверждает Барт, Запад наводняет всякую вещь смыслом. Японское хокку же утверждает, что поэт имеет право «быть пустым, кратким, банальным; просто замкните то, что вы видите и чувствуете, узким горизонтом слов — и вы увлечете; у вас есть право самим обосновывать (и исходя из вас самих) собственный закон» [1, с. 88].

По мнению Барта относительно искусства японских трехстиший хокку, целью японских поэтов, стремящихся к прерыванию смысла, является само основание знака. Поэты хокку, считает он, стремятся к созданию «гладкого» языка, «где ничто не оседает на накладывающихся друг

Таким образом, утверждает Барт, «весь Дзэн, литературным ответвлением которого является искусство хокку, предстает как мощная практика, направленная на то, чтобы остановить язык, прервать эту своего рода внутреннюю радиофонию, которая непрерывно вещает в нас, даже когда мы спим <…> опорожнить, притупить, иссушить ту неудержимую болтовню, которой предается душа; и, быть может, то, что в Дзэн называется сатори и что на Западе могут перевести лишь приблизительными христианскими соответствиями (просветление, откровение, прозрение), есть лишь тревожная подвешенность языка, белизна, стирающая в нас господство Кодов, слом того внутреннего говорения, которое конституирует нашу личность»

на друга пластах смысла (что неизбежно присутствует в нашей поэзии), которые можно было бы назвать "наслоением" символов» [1, с. 94].

В дзэн-буддизме, литературным жанром которого является поэзия хокку, одной из главных задач выступает отказ от любых форм конвенциональных знаков, особенно языковых. Когда начинающему задают коан, или краткую притчу, содержащую парадоксальное высказывание одного из дзэнских патриархов, или столь же парадоксальный диалог, задача по разрешению коана заключается не в том, чтобы путем логических размышлений прийти к его решению, а в том, чтобы, задействовав силы сверхлогической интуиции («праджни»), прийти к преображению собственной сущности — сатори, каковой термин часто переводится в западной науке как «просветление».

Таким образом, утверждает Барт, «весь Дзэн, литературным ответвлением которого является искусство хокку, предстает как мощная практика, направленная на то, чтобы остановить язык, прервать эту своего рода внутреннюю радиофонию, которая непрерывно вещает в нас, даже когда мы спим <…> опорожнить, притупить, иссушить ту неудержимую болтовню, которой предается душа; и, быть может, то, что в Дзэн называется сатори и что на Западе могут перевести лишь приблизительными христианскими соответствиями (просветление, откровение, прозрение), есть лишь тревожная подвешенность языка, белизна, стирающая в нас господство Кодов, слом того внутреннего говорения, которое конституирует нашу личность» [1, с. 95].

Для Барта хокку является ограничением языка, цель которого не в том, чтобы быть лаконичным, то есть сократить означающее, не уменьшая объема означаемого, но, напротив, «воздействовать на само основание смысла, убедиться, что этот смысл не растекается, не замыкается в себе, не упрощается, не отрывается и не расплывается в бесконечности метафор, в сферах символического <…> хокку не есть некая богатая мысль, сведенная к краткой форме, оно есть краткое событие, которое вмиг находит единственно возможную форму выражения» [1, с. 96]. Более того, хокку есть событие, задача которого заключается «в избавлении от смысла посредством легко понятной речи (в отличие от западного искусства, которое избавляется от смысла, делая речь непонятной)» [1, с. 105].

Как полагает философ, «в хокку отсутствуют две фундаментальные черты нашей тысячелетней классической литературы: во-первых, описание (трубка лодочника, тень сосны, запах рыбы, зимний ветер здесь не описываются, то есть не украшаются разного рода значениями или моралью, которые, на правах знаков, вовлекаются в дело раскрытия истины или чувства: реальности отказано в смысле; более того, реальное лишено даже смысла реальности); во-вторых, определение, оно не только переводится в жест, пусть даже графический, но возводится к своеобразному эксцентричному распадению объекта <…> не описывая и не определяя, хокку (так я буду называть в конечном счете всякую краткую черту, всякое событие японской жизни, каким оно предстает моему чтению) истончается, сводясь в конце концов к одному лишь чистому указанию. Вот это, вот как, вот так, говорит хокку. Или еще лучше: так! — выражает оно столь мгновенной и короткой чертой (без отклонения, без единой помарки), что всякая связка покажется излишней и навсегда устраненной, как сожаления по поводу невозможности определения» [1, с. 108].

Таким образом, для Барта поэзия хокку является метафорой всей японской реальности, которая не столько воспринимается визуально, сколько должна быть прочитана опытным чтецом, искушенным в интерпретации пустотных знаков. Японский способ бытия для него есть графический способ бытия, своеобразное письмо alla prima, для которого «одинаково невозможны и набросок, и сожаления, и маневры, и исправления, ибо сама линия освобождается от стремления пишущего создать о себе

выгодное впечатление; оно не выражает что-либо, но просто наделяет существованием» [1, с. 103].

Барт приписывает японскому искусству и японской жизни черты собственной семиотической теории, в которой избавление от умопостигаемых смыслов и пустотность знака играли важную роль. На деле искусство поэзии трехстиший хокку было высоко формализованным искусством; например, составлялись весьма обширные словари так называемых сезонных слов, то есть слов, указывающих в стихотворении на сезон и соотнесенных с лунным календарем, сезонные слова рождали в сознании читателя картину определенного времени года. Поэтому в строгом смысле этого слова о непосредственности хокку говорить нельзя. Правда и то, что хокку должно было породить в сознании читателя не определенный интеллектуальный концепт, а образ, воспринимаемый чувственно, определяемый не только собственно словесным рядом, но и выбором каллиграфического стиля для письма и расположением слов в строке.

Но идеи об отсутствии субъекта в японской культуре и понимание конвенциональной речи как не способной выразить глубинную сущность подлинной реальности разделял с Р. Бартом и К. Леви-Стросс, который писал о том, что важное отличие азиатских форм мышления от западных заключается в отсутствии субъекта. И китайская, и индийская философии исходят из того положения, что субъект не имеет самостоятельного существования и растворяется в непрерывных биологических и ментальных процессах, происходящих внутри живого существа и в космосе. Так, в буддийской философии весь мир формируется мгновенно появляющимися и мгновенно исчезающими группами психических элементов — дхарм, пребывающих в непрерывной изменчивости. Субъект — это лишь термин, к которому прибегают за неимением лучшего обозначения вечно текущего и трансформирующегося конгломерата дхарм, в буддийской философии получившего название «анатман» (дословно — «не-Душа», «не-Я»). В то же время в западном мышлении мыслящий субъект становится отправной точкой реструктурирования мира и размышлений о человеке.

Для К. Леви-Стросса ситуация с субъектом в японской культуре разрешается абсолютно оригинальным образом. Здесь можно сделать небольшое отступление и сказать, что антрополог противопоставляет японскую культуру не только Западу, но и континентальной Азии, утверждая, что все культурные проблемы находят в Японии совершенно особое решение. Он пишет, что в японском мышлении субъекту не придается значения, сопоставимого с европейским. По словам К. Леви-Стросса, на японский язык невозможно перевести знаменитую декартовскую максиму: «Я мыслю, следовательно, я существую». Как утверждает ученый, «в то же время японская мысль не отрицает субъекта. При этом вместо цели она делает из него результат. Европейская философия в данном случае центробежна: из субъекта исходит все остальное. Японское понимание субъекта выглядит скорее центростремительным. Подобно тому, как японский синтаксис конструирует фразы, выстраивая понятия от общего к частному, так и японская мысль помещает субъекта в самый конец рассуждения. Для того чтобы к нему прийти, необходимо проследить, как социальные и профессиональные группы вписываются одни в другие. Субъект обретает реальность через признаки своей групповой принадлежности» [2, с. 42—43].

Это положение Леви-Стросса подтверждают и профессиональные исследователи японской культуры. В вышедшей еще в 1934 году книге «Этика как учение о человеке» японский философ Вацудзи Тэцуро отмечал, что «слово “нингэн”, передающее понятие “человек”, в японском языке имеет смысл и значение, совершенно отличные от латинского “homo” и древнегреческого “антропос”, поскольку оно выражает не индивидуальность, а человека, существующего в отношениях с другими людьми, в человеческом контексте»[4].

По словам японист М.Н. Корнилова, «такое же понимание человека дает и семантический анализ слова “хито”. В общем, закрепленное в лексике представление об онтологической сущности человека позволяет сделать следующий вывод: японская культура воспринимала ее как “бытие с имманентно присущим ему сознанием отношений с другими, т. е. бытие человека, живущего среди людей”. Если в западной культуре человек приемлется как индивидуалистически мыслящая, автономная личность, обладающая своим почти неизменным постоянством, то в японской, как и в других дальневосточных культурах, — отмечает японский социопсихолог Хамагути Эсюн, — агрегатным состоянием человека считаются взаимозависимость и взаимопомощь» [4, с. 51].

По западным представлениям «Я» рассматривается как автономная идентичность личности, «в то время как японское “дзибун” (“я”) не обладает таким самосознанием. Если переводить *дзибун* буквально, то это слово означает “моя доля”, “моя часть”, то есть включает в себя нечто большее, чем просто индивид, поскольку подразумевает более обширное пространство, частью которого является личная доля индивида» [4, с. 53].

Второе отличие, по словам К. Леви-Стросса, касается понимания места речи в японской культуре. Если в культурах Запада, начиная с древнегреческой, слово — «Логос», и понималось как действенное средство познания мира, поскольку речь соотносима с миром и может выступать средством его понимания. Как писал Леви-Стросс, «разумное высказывание соответствует реальности, выражает истинный порядок вещей» [2, с. 42].

В восточных культурах дело обстояло прямо противоположным образом. Речь понималась как не соответствующая подлинной реальности, создающая дуальные оппозиции, в то время как глубинная реальность представляет собой не «одно» или «два», «это» или «то», она «недвойственна» (*санскр*. «адвайта»). В Японии одной из

[4] Цит. по: [4, с. 51].

основных школ буддизма был буддизм Дзэн, отрицающий познание истинной реальности с помощью конвенциональных знаков. В традиции Дзэн сохранилось множество историй, свидетельствующих о том, что устройство мира ускользает от человеческой речи. Так, в одной из самых значимых махаянских сутр, «Вималакирти нирдеша сутре», один из ее главных персонажей, искушенный в буддизме мирянин Вималакирти отвечает на вопрос о природе «недвойственной реальности» «громовым молчанием». И все присутствующие на диспуте соглашаются, что ответ Вималакирти является самым лучшим. В другой истории бодхисатва показал своим ученикам цветок и попросил прокомментировать этот жест. Один из учеников бодхисатвы Махакашьяпа, вместо того, чтобы пускаться в рассуждения, просто улыбнулся бодхисатве, за что получил цветок «подлинной передачи учения». Наконец, у великого мастера трехстиший хокку Басё есть одно стихотворение, говорящее о великом дзэнском молчании:

Слово скажу —
Леденеют губы.
Осенний вихрь![5]

По словам К. Леви-Стросса, в том, что касается понимания роли речи в культуре, «Япония произвела полный поворот в системе мышления. Столкнувшись с чуждой ей европейской методологией, она взяла себе то, что ей подходит, и отмела остальное. Ибо она очень далека от полного отрицания логоса в греческом понимании, то есть соответствия между рациональным знанием и объективным миром. Япония решительно встала на сторону научного прогресса и даже заняла в этой области первые позиции. И в то же время, дорого заплатив за идеологическое головокружение, охватившее страну в первой половине XX века, Япония возвратилась к самой себе. Она отвергает извращения логоса, в которые системность повергает время от времени западные общества и которые становятся причиной гигантских опустошений в странах третьего мира» [2, с. 44].

Собственно говоря, охватить весь материал о японской культуре, содержащийся в книгах Р. Барта и К. Леви-Стросса, в одной короткой статье невозможно. Главный тезис и Р. Барта, и К. Леви-Стросса — уникальность японской культуры и по сравнению с Западом, и по сравнению с Востоком. Так, К. Леви-Стросс, будучи специалистом по мифологиям американских индейцев, берется анализировать японские мифы, зафиксированные в текстах «Кодзики» и «Нихонги» («Анналы Японии»). Он отмечает необычайную полноту и систематизированность японских мифологических сюжетов по сравнению с американскими и полинезийскими версиями одного и того же мифологического мотива. Антрополог считает, что в глубокой древности Япония могла играть роль своего рода моста между Европой и тихоокеанским миром.

Р. Барт и К. Леви-Стросс рассматривают японскую культуру в терминах ее радикального отличия от западной. Для Р. Барта японская культура приобретает черты некоего постмодернистского «письма», в котором знаки «пусты» и сама культура лишена «центрированности», что, с точки зрения философа-постмодерниста, выглядело положительной чертой. Постмодерн пытается отрицать любую иерархию, в первую очередь в интеллектуальной сфере, любую ранжированность, деление на «высокое» и «низкое» искусство, на «элитарную» и «массовую» культуры, любые культурные «центры», из которых бы исходили приказы нижестоящим. Японская культура, по Барту, не имеет «центра», ее формы «пусты», причем это проявляется во всех сферах культуры. Японская культура не имеет как бы ни «верха», ни «низа», что Барт иллюстрирует фотографией павильона Шикидаи. Как пишет философ, он отделан «светом, обрамлен пустотой и ничего в себе не содержит <…> нет ни одного места, хоть сколько-нибудь обозначающего собственность <…> ни одного места, откуда тело могло бы утверждать себя в качестве субъекта (или хозяина) пространства: центр устранен (чудовищное лишение для западного человека, повсюду обеспеченного собственным креслом, собственной кроватью, собственника домашнего *расположения*). Лишенное центра пространство оказывается обратимым: можно перевернуть коридор Шикидаи, и не случится ничего, кроме переворачивания справа налево или сверху вниз без всяких последствий. Означаемое устранено раз и навсегда: проходя, пересекая или садясь на пол (или же на потолок, если перевернуть картинку), вы не найдете ничего, что можно было бы *ухватить*» [1, с. 140].

К. Леви-Стросс подходил к японской культуре как антрополог; изучая японские мифологические тексты и классическую японскую литературу, он полагал, что они могут дать неоценимую информацию культурантропологам, социологам и этнографам по проблемам, над которыми бьются представители этих наук, в частности по системам родства при переходе от матрилинейных к патрилинейным обществам. Для Леви-Стросса японская культура выступает как уникальное культурное образование, дающее свои оригинальные ответы абсолютно на все вопросы, которые ставят перед человеком природа и социум.

К. Леви-Стросс считал, что, «возможно, именно Япония хранит ключи от дверей в пространство самых загадочных проблем человеческого прошлого» [2, с. 65].

Список литературы

1. *Барт Р.* Империя знаков. — М., 2004.
2. *Леви-Стросс К.* Обратная сторона Луны. — М., 2013.
3. *Бертельс А.Е.* Поэтический комментарий шаха Ни'матуллаха Вали на философскую касыду Насир-и Хусрау // Сад одного цветка. — М., 1991.
4. *Корнилов М.Н.* О типологии японской культуры (японская культура в теориях «Нихондзин рон» и «Нихон бунка рон») // Япония: культура и общество в эпоху НТР. — М., 1985.

[5] Перевод с японского В. Марковой.

УДК 130.2
ББК 71.04

А.А. ПУЧКОВСКАЯ

КОНЦЕПТ «ГЕОКУЛЬТУРА» И ЕГО РАЗВИТИЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ГУМАНИТАРИСТИКЕ

Рассматривается понятие «геокультура» в рамках отечественного гуманитарно-теоретического дискурса. Анализируются основополагающие аспекты геокультуры со ссылкой на родоначальника термина — американского культуролога И. Валлерстайна. Описываются апробации концепта российскими исследователями. Отмечается позитивная тенденция продуктивного использования понятия для описания контингентных, мир-системных процессов современности.
Ключевые слова: геокультура, мир-системный анализ, методология, культурология, отечественная гуманитаристика, кросскультурные взаимодействия, междисциплинарность, мультикультурализм.

Кросскультурные взаимодействия, лежащие в основе глобализационных процессов, контингентность и многомерность социокультурных трансформаций акцентируют внимание на возросшей в последние десятилетия актуальности комплексных, междисциплинарных исследований, в рамках которых основополагающей становится выработка категориального инструментария, адекватного для интерпретации происходящих изменений. Одним из понятий, описывающих современное состояние мир-системы и претендующих на роль фундаментального, выступает «геокультура».

Термин «геокультура» был впервые введен в гуманитарно-научный дискурс основоположником мир-системного подхода американским социологом и культурологом И. Валлерстайном. Под этим понятием

II КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

И. Валлерстайн понимает культурный способ устройства глобального пространства с обособлением обществ, входящих в богатое цивилизационное ядро существующей капиталистической мир-экономики (США и Евросоюз), обществ, занимающих серединное или переходное положение — полупериферий (к коим он относит современную Россию), а также обществ, оказывающихся на периферии современной мир-системы (бóльшая часть экс-колоний). Следуя логике Валлерстайна, геокультуру в самом широком смысле можно трактовать как культурное давление центра мир-системы на ее периферийные части. В частности, программа «развития» («developmentalism»), столь популярная в 70-е годы XX столетия в латиноамериканских и африканских новоиспеченных суверенных государствах и сегодня более известная как программа «модернизации», является ярким примером аккультурации, происходящей в современной геокультуре. Таким образом, геокультура в интерпретации И. Валлерстайна и приверженцев мир-системного подхода может быть понята как сохраняющееся культурное влияние бывших метрополий на их экс-колонии.

Культурное основание всей господствующей капиталистической мир-экономики — геокультура начала формироваться после Великой французской революции. Точка отсчета выбрана не случайно: именно это событие, по мнению И. Валлерстайна, «знаменовало собой апофеоз ньютоновской науки XVII века и концепций прогресса XVIII века; <…> всего того, что мы стали называть современностью» [1, с. 76]. Подтверждение этой идее можно найти у историков Э. Лабруса, Дж. Уотсона и др. С конца XVIII века преобразования, нововведения и даже революции стали рассматриваться не как исключительные явления, а как «нормальное» функционирование сфер жизни общества. Фундаментальные принципы, установленные в 1789 году — естественность социокультурных изменений и суверенитет народа, — легли в основу выработки такой геокультуры, которая, во-первых, приняла форму дебатов между идеологиями, во-вторых, породила антисистемные движения и, в-третьих, сформировала теоретический аппарат посредством общественных наук [2].

Ключевым для понимания феномена современной геокультуры у Валлерстайна становится понятие «идеология». Точкой бифуркации, от которой ведется отсчет зарождения геокультуры, как упоминалось выше, стали события Французской революции. «Нормализация» социокультурных трансформаций, к которым после 1789 года стали относиться как к чему-то неизбежному и происходящему регулярно, составляет определяющий компонент культурной истории современной геокультуры: «в этом плане идеология представляет собой не столько само мировоззрение как таковое, сколько один из способов, с помощью которого наряду с антисистемными движениями и общественными науками утверждается новое мировоззрение, называемое современностью» [3, p. 7].

Главная идея Валлерстайна состоит в том, что, по сути, существует только одна идеология — либерализм, и именно она является отличительной чертой современной геокультуры. Таким образом, либерализм, рассматриваемый в социокультурном контексте, «стал основным символом веры, исповедуемой геокультурой мир-системы» [4, p. 35], единственной ее (мир-системы) господствующей идеологией.

«Антисистемные движения» — термин, также введенный И. Валлерстайном, — являются еще одной отличительной характеристикой современной геокультуры. Они представляют собой реакцию общественности на социокультурные трансформации. Введение этого термина имеет свою предысторию. В 1845 году Бенджамин Дизраэли, первый граф Биконсфилд, будущий премьер-министр Великобритании от «просвещенных консерваторов», опубликовал роман, озаглавленный «Sybil, or The Two nations» («Сибилла, или Две нации»). Во введении Дизраэли заостряет внимание на том, что тема произведения — положение народа — раскрывается на примере чартистского движения. Роман о «двух нациях Англии — богатых и бедных» стал в некотором роде пророческим. Вскоре в геокультуре усилились движения, стремящиеся побороть описанную Дизраэли дихотомию. Впоследствии они получили название «антисистемные». После событий 1848 года антисистемные движения имели преимущественно два направления: социалистическое и националистическое. «Как для социалистического, так и для националистического движений казалось ясным, что наиболее доступный локус реальной политической власти находится в государстве, в правительственных структурах различных независимых государств. <…> Если это так, то логически следует, что наиболее вероятным путем трансформации системы должно было стать обретение тем или другим способом контроля над государственной властью» [2, с. 141]. Политическая стратегия, постулирующая первостепенность обретения государственной власти, была принята и осуществлялась практически всеми основными группами антисистемных движений. В споре между реформой и революцией, между Вторым и Третьим Интернационалом, между конституционной деколонизацией и затяжной партизанской войной участники антисистемных движений придерживались наиболее радикального взгляда на развитие событий.

XX столетие изобилует примерами выступления антисистемных движений. На модели западных промышленно развитых стран легко проиллюстрировать перемены, благоприятствующие трудящимся слоям населения. Так, «социал-демократические партии получили, в большей или меньшей степени, “право” управлять 50 % времени. Это “право” означало, что они могли вводить основные законодательные перемены, известные под общим названием “государства всеобщего благосостояния”» [5, с. 5—14]. В группе стран, расположенных между Восточной Европой и Восточной Азией, антисистемные движения создали так называемые «социалистические государства», в основе которых лежали национализация, индустриализация и расширенное социальное обеспечение. В странах Южной

и Юго-Восточной Азии, на Ближнем Востоке, в Африке, Латинской Америке и странах Карибского бассейна (иногда называемых «Тремя континентами» или «Югом») националистические и национально-освободительные движения пришли к власти, добившись некоторой «национализации» базовых ресурсов, некоторого «развития» инфраструктуры и некоторого коллективного политического кредита на мировой сцене [2, с. 145—147]. Оборотной стороной процесса борьбы за свои права стали следующие факторы: во-первых, невозможность пришедших к власти представлять интересы всех слоев и групп населения, вследствие чего появились так называемые «исключенные» — те, кого «в социальном плане относят больше к "маргинальной" части, чем к ядру политической поддержки антисистемных движений: этнические/национальные меньшинства, мигранты, женщины, "крестьяне"» [2, с. 149]; во-вторых, утрата с течением времени антисистемными общественными движениями своей «революционной» роли, благодаря которой изначально они пришли к власти, что во многом обессмысливает их агитационную программу; в-третьих, неспособность пришедших к власти представителей движений удовлетворить интересы тех, кого они представляют, хоть они и управляют от имени рабочего класса.

К антисистемным Валлерстайн относит движения суфражизма и феминизма, движения против войны, «зеленых» и экологические движения, движения сексуальных меншинств, за религиозное возрождение или обновление, внепартийные движения и др. Принимая во внимание положительные и отрицательные стороны деятельности различных антисистемных движений, Валлерстайн делает вывод о том, что они являются неотъемлемым атрибутом современной геокультуры. Многообразие антисистемных движений коррелирует с четвертым пунктом концепции Вудро Вильсона[1], предусматривающим борьбу за права и свободы, а также с программами экономического развития/девелопментализма слаборазвитых стран президентов Рузвельта, Трумэна, Кеннеди и др. Все это свидетельствует об антиномичности существующей геокультуры, если исходить из того, что всякое исключение подтверждает правило.

Зародившаяся в XVI веке современная мир-система изначально не располагала легитимизирующей ее геокультурой. Основные учения, предложенные теоретиками Просвещения (Ж.А. Кондорсе, Ж.-Ж. Руссо, И.А. Гердером и др.) в XVIII веке, стали важной частью геокультуры только после Французской революции. События 1789 года, завершившие длительный процесс нагнетания напряжения в обществе, свидетельствовали о необходимости социокультурных трансформаций. Французская революция, следовательно, не будучи изолированным событием, распространила свое влияние на все сферы общественной жизни, кардинально повлияв на гуманитарное знание. Чтобы мир-система могла процветать и расширяться, как того требовала ее внутренняя логика, ей была необходима основательная методологическая база. Такой базой стали общественные науки.

С начала XIX века постепенно происходило разделение наук на гуманитарные и естественные (по В. Дильтею «науки о духе» и «науки о природе»). Это хорошо иллюстрирует структура университетов, в которых сначала появились отдельные факультеты, затем — новые департаменты, а внутри факультетов происходило деление на кафедры, отделения, специализации и т. д. В результате возникла жесткая институциональная специализация. По сути, произошел эпистемологический раскол на «две культуры», исследовательским методом одной из которых стала эмпирия и верификация, а другой — герменевтический путь познания. В процессе развития мир-система «затребовала» возникновение новых дисциплин — так называемых общественных, или социальных, наук, — чтобы прийти к осмыслению того, что и как меняется в этом мире. Так возникла история, в понимании знаменитого историка Леопольд фон Ранке, а именно, — фактологическое изложение событий прошлого («как это было на самом деле»). По мнению И. Валлерстайна, историю в XIX веке нельзя назвать всеохватывающей дисциплиной, принимая во внимание, как узка была сфера ее исследования. Именно вследствие этого Валлерстайн обращается к инновационному взгляду на историю (Ф. Бродель).

В конце XIX века ситуация некоторым образом меняется. Образуются три новые дисциплины — экономика, политология и социология, — занимающиеся в отличие от исторической науки проблемами настоящего. На рубеже XIX и XX веков вследствие процессов колонизации обозначилась необходимость в изучении первобытных культур. Как следствие, появляются антропология как совокупность методов и подходов к изучению традиционных обществ и востоковедение (ориенталистика). Валлерстайн обращает внимание, что несмотря на многообразие наук об обществе, способствовавших лучшему пониманию современной мир-системы, в такой структурализации имели место значительные пробелы. Каждая из упомянутых дисциплин, выработав строгую методологию и придерживаясь ее, изучала собственный предмет вне контекста других общественных наук, что исключало целостное видение объекта исследования. В XIX веке общественные науки стали основой существования и процветания геокультуры, выработав для этого специальный категориальный аппарат. В первой половине XX века целые разделы обществоведения выделились в самостоятельные дисциплины (политология, экономика, социология и т. д.). В результате каждая из них противопоставила себя смежным дисциплинам. Сегодня специализация внутри каждой из общественных дисциплин достигла таких масштабов, что теряется системность понимания мира. Это явление Валлерстайн

[1] Устранение, насколько это возможно, всех экономических барьеров и установление равенства условий для торговли всех наций, стоящих за мир и объединяющих свои усилия к поддержанию такового.

характеризует как кризис в науках. Возможным выходом из такого положения, по мнению Валлерстайна, является создание целостного дисциплинарного подхода к изучению культуры. «Принципиальными характеристиками такого научного знания станут широта кругозора, разнообразие методик, построение взаимосвязей с остальным миром науки» [6, p. 460].

Итак, к 1945 году в структуре знания сложилась следующая ситуация: наметились, по Валлерстайну, три главные «оси» в исследованиях: «первая ось разграничивает изучение Западного мира и всего прочего мира. В отношении Западного мира действует вторая ось, разделяющая изучение прошлого и настоящего. Последняя ось, в свою очередь, подразделяется на конкретные области анализа экономики, государств и гражданского общества» [7, с. 241]. Примечательно, что данное разделение имеет смысл исключительно с позиций гегемонии Западного мира и потребностей в том знании, в котором он (Западный мир) нуждался на тот момент. Вследствие резкого экономического роста после Второй мировой войны увеличивается количество университетов. Другой представитель системного подхода Филипп Г. Кумбс в своей работе «Кризис образований: системный анализ» писал: «В начале пятидесятых годов нашего столетия образование во всем мире начало развиваться такими темпами, каких еще не знала история человечества. Во многих странах численность учащихся выросла более чем вдвое, расходы на просвещение увеличились в еще большей пропорции, и повсюду образование встало в один ряд с крупнейшими отраслями экономики» [8, с. 9]. Выросла численность профессоров и аспирантов, в результате чего возникли новые дисциплинарные ниши исследования и как итог — размывание границ между дисциплинами. Размываются линии, разделяющие сферы изучения прошлого/настоящего, цивилизационного/иного, а также государства/рынка/гражданского общества. Как следствие — «подрывается само обоснование разграничения различных дисциплин, бытовавшее в XIX веке» [7, с. 245].

Таким образом, в конце XX века обострился «конфликт между исчезающими четкими основаниями выделения отдельных дисциплин и их постоянно увеличивающейся организационной властью для защиты внутренней инфраструктуры» [7, с. 246]. Наметились две основные тенденции: во-первых, появилась новая наука, в основе которой лежит принцип нелинейности, а во-вторых, — постмодернизм как новая дискурсивна практика в исследовании культуры (о постмодернизме Валлерстайн упоминает вскользь, акцентируя внимание на теории неравновесных систем). Структурный кризис, коснувшийся абсолютно всех сфер жизни общества, остро обозначил проблему исчерпанности методов конвенциональной науки. Валлерстайн в рамках созданного им мир-системного анализа предлагает иначе взглянуть на мир — как на целостную систему. Поэтому обоснование целостного подхода к геокультуре и укрепление его методологических основ суть первостепенные задачи в концепции Валлерстайна.

В настоящее время отечественные исследователи стали все более активно использовать в работах понятие «геокультура», зачастую, в интерпретациях, отличных от интерпретации И. Валлерстайна.

Наиболее приближенной к валлерстайновской является трактовка понятия «геокультура» у российских исследователей Б.В. Межуева и С.Н. Градировского: геокультура — это культурные основания, обеспечивающие связность и легитимность имперских пространств даже в постимперский период. В этом контексте ученые ставят вопрос о том, сможет ли современная российская элита активно участвовать в трансформации капиталистической мир-системы, сможет ли она взять «реванш» после проигранной в 90-е годы XX столетия геополитической битвы. В частности, Б. Межуев пишет: «Русский Мир — одна из сетевых структур, способных существовать в мировом геоэкономическом океане, “во чреве кита”, и вместе с другими группами потенциальных париев оказывать влияние на формирование геокультуры будущего» [9], где главным остается вопрос об адекватном ответе на вызовы современности.

Идеи Градировского и Межуева развивают в своих работах активные участники Московского методологического кружка А.С. Казарновский и М.В. Рац. Исследователи обращают внимание на то, что определяющей особенностью глобализированного мира становится, прежде всего, его «связность». В доколониальную эру такое давление, как и сама единая мир-система, не имело места. Сейчас, наоборот, весь земной шар в той или иной мере ощущает культурное давление западной гегемонии. Одним из ярких примеров и одновременно следствий такого «естественного давления», согласно Казарновскому и Рацу, оказывается межстрановая миграция и в целом увеличившаяся мобильность населения Земли [10]. Следует отметить, что с возрастанием глобализационных процессов стал изменяться характер антисистемных движений: от националистических и социалистических акцент все больше смещается в сторону субкультур. В частности, одним из примеров антисистемных движений новой формации, напрямую связанных с мобильностью, можно назвать феномен дауншифтинга[2].

Другой российский исследователь, В.Л. Цымбурский, предлагает рассматривать геокультуру как способ политического моделирования, в основе которого лежит мобилизация различных культурных признаков, позволяющих субъекту отличать «свое» от «чужого». Исследователь полагает, что при геокультурном конституировании пространства геополитика должна выстраиваться

[2] Дауншифтинг (англ. downshifting, замедление или ослабление какого-либо процесса) — термин, обозначающий жизненную философию «жизни ради себя», «отказа от чужих целей». Родственно понятию simple living (англ. простая жизнь), а также опрощению в религиозной философии Л.Н. Толстого. Причисляющие себя к дауншифтерам склонны отказываться от стремления к пропагандируемым общепринятым благам, наподобие постоянного увеличения материального капитала, карьерного роста и т. д., ориентируясь на жизнь ради себя и/или семьи.

согласно культурным критериям и ценностям, то есть на различении «своих» и «чужих» культур. Геокультурной субъектностью обладают, на взгляд В.Л. Цымбурского, те из государств, которые способны самостоятельно выбирать себе «своих» и отличать их от «чужих», а также реализовывать политические проекты, основанные на такого рода различениях. В конечном счете, каждая цивилизация имеет собственную геокультуру и собственную технологию геокультурного моделирования. Отметим, что схожую идею «свой/чужой» еще в 90-е годы XX столетия выдвигал американский ученый С. Хантингтон в работе «Столкновение цивилизаций». Хантингтон обращал внимание на то, что «когда приходит кризис идентичности, для людей в первую очередь имеет значение кровь и вера, религия и семья. Люди сплачиваются с теми, у кого те же корни, церковь, язык, ценности и институты и дистанцируются от тех, у кого они другие» [11, с. 186].

В некоторых случаях геокультура порождается конкретной цивилизацией и в то же время выходит за рамки цивилизационного ареала, вступая в диалог с полицивилизационным миром. Так, программа «девелопментализма» распространила свое влияние не только на западные цивилизации, но в большой степени на полупериферийные и периферийные страны. По мнению В.Л. Цымбурского, если рассматривать геокультуру через призму различения культурно «своих» и культурно «чужих», необходимо будет признать, что практически вся российская геополитическая история основана на манипулировании геокультурными критериями [12].

Схожей точки зрения придерживается другой современный российский культуролог и географ, Д.Н. Замятин. Продолжая традиции антропогеографической школы[3], он использует геокультуру как фундирующее понятие разрабатываемой им концепции культурно-географических образов. Согласно Д.Н. Замятину, культурно-географический образ представляет собой результат обживания и осваивания окружающего мира и занимаемых территорий определенной социокультурной общностью не только в плане физической адаптации, но и в экзистенциальном, феноменологическом плане. В рамках выработанного феноменолого-культурологического подхода культуролог приходит к выводу, что геокультура представляет собой серию таких культурно-географических образов, моделирующих локальные геокультурные пространства. Наконец, он интерпретирует геокультуру как форму развития культурно-географических образов в конкретной культуре, аккумулирующую традиции в культуре для осмысления этих образов. Однако, в отличие от И. Валлерастайна, который выделяет единственную геокультуру, российский культуролог говорит о множественности геокультур. Различие детерминировано уникальностью формирования геокультурного потенциала, который «измеряется силой проецируемых вовне специализированных географических образов» [13, с. 71], существующих и взаимодействующих в многообразии геокультурных пространств. Стоит отметить, что Д.Н. Замятин различает географический и геокультурный образы. Так, последний — это «система наиболее мощных, ярких и масштабных геопространственных знаков, символов, характеристик, описывающая особенности развития и функционирования тех или иных культур и/или цивилизаций в глобальном контексте» [13, с. 71]. В качестве примера Д.Н. Замятин приводит геокультурный образ Российской Федерации, в формировании которого важную роль сыграли географические образы Западной и Восточной Европы, Дальнего Севера, Кавказа, Черноморского региона и т. д. Таким образом, геокультурный образ напрямую связан с геополитическими стратегиями, которые выбирают те или иные общности/государства/цивилизации в борьбе за гегемонию в мир-системе.

Культуролог Е. Островский противопоставляет геокультурный подход геополитическому. Постулируя множественность «языковых миров», или, по терминологии И. Валлерстайна, мини-систем, главное различие Островский видит в культуре и языке. Территориальный признак дифференциации, свойственный геополитическому подходу, оказывается для ученого вторичным. Новые границы «миров» проходят, таким образом, не по государственным границам, а по культурно-языковым ареалам. В зависимости от культурной самоидентификации и языковой принадлежности каждый отдельно взятый индивидуум принадлежит к тому или иному «миру». Притом новые границы призваны не разъединять, а служить линиями сопряжения и обогащения культур.

Такой взгляд на современное мироустройство в рамках разрабатываемой Е. Островским концепции получил название «геокультурный взгляд», утверждающий, что «народ и нация — это прежде всего язык и культура. Что именно язык и культура объединяют и разделяют людей, что русский — это тот, кто говорит на русском языке, точно так же как американец — это тот, кто говорит на американском языке» [14]. Притом корень «гео» в интерпретации Островского имеет больше коннотаций с древнегреческим словом геометрия в том «абстрактном, мыслительном значении, где она оперирует совершенно отвлеченными пространствами, преобразованиями этого пространства» [14].

Островский также поясняет, что в новом геокультурном пространстве конституируется и новый тип человека — «пограничник», — способный к объединению нескольких миров посредством моделирования картины мира, где «граница может превращаться из линии разделения в линию объединения» [14]. В качестве при-

[3] Антропогеографическая школа — школа, основанная немецким географом Фридрихом Ратцелем. Ставила своей целью исследование отношений между человеком и окружающей средой, считая географический фактор важнейшим пунктом научных исследований и интерпретаций. История была сведена, по сути, к передвижениям народов, в которых антропогеографическая школа усматривала «существенное свойство народной жизни» и «основополагающий фактор истории человечества» (Ф. Ратцель.)

мера можно привести людей-билингвов, воспитанных в семьях, где разговаривают на разных языках. Билингвы, таким образом, не только свободно владеют несколькими языками, но и наследуют культуру, являясь носителями своеобразного микса культурных ценностей. Такое видение позволяет нам говорить об изменяющемся взгляде на организацию политического мира, выстроенного не в геополитических, а в геокультурных пределах.

Помимо вышеупомянутых авторов понятие геокультура активно используют и другие отечественные исследователи, в том числе, В.В. Анненков, М.В. Боргулев, О.И. Генисаретский, В.М. Дианова, М.А. Молчанов, Б.Ю. Кагарлицкий, П.О. Лукша, В.П. Максаковский, Г.Н. Нурышев, П.Г. Щедровицкий и др. Отметим также тенденцию появления теоретических новообразований, составной частью которых является понятие «геокультура»: геокультурный образ, геокультурное пространство, геокультурная альтернатива, геокультурные связи, геокультура развития и др.

В заключение подчеркнем, что дальнейшее развитие глобализационных процессов в эпоху «конца истории» и «конца географии»[4], затрагивающих все без исключения уровни социокультурной жизни, актуализирует проблему выработки новой формы бытийствования: на смену системным формам связи между отдельными процессами и явлениями формирующейся глобальной мультикультурной мир-системы приходят более сложные, мир-системные формы кросскультурного взаимодействия.

В меняющемся мире актуализируется также проблема новых форм взаимодействия, в основе своей имеющих более эгалитарную природу, а именно, стремление к объединению всех сфер человеческой деятельности, преодоление существующих противоречий, таких как глобальное неравенство и неравномерность развития, более тесное взаимодействие глобального и локального, пересмотр роли национального государства в исторических рамках глобализации, а также альтернативный взгляд на пространственное разделение труда. В поисках таких форм и связей, на наш взгляд, важность и актуальность концептуализирования геокультуры и геокультурных феноменов, в том числе в отечественной гуманитаристике, сложно переоценить.

Список литературы

1. *Валлерстайн И.* После либерализма / пер. с англ.; под ред. Б.Ю. Кагарлицкого. — М.: Едиториал УРСС, 2003.
2. *Валлерстайн И.* Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / пер. с англ. П.М. Кудюкина под общ. ред. Б.Ю. Кагарлицкого. — СПб.: Университетская книга, 2001.
3. *Wallerstein I.* The French Revolution as a World-Historical Event // Unthinking Social Science. The limits of nineteenth-century paradigms. — Cambridge: Polity Press, 1991.
4. *Wallerstein I.* Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-system // Theory, Culture & Society (SAGE, London, Newbury Park and New Delhi), Vol. 7, 1990.
5. *Мамут Л.С.* Социальное государство с точки зрения права // Государство и право: Ежемесячный журнал. — 2001. — № 7.
6. *Wallerstein I.* Anthropology, Sociology, and Other Dubious DisciplinesCurrent Anthropology Vol. 44, No 4, August—October 2003.
7. *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Введение / пер. Н. Тюкиной. — М.: Изд. дом «Территория будущего», 2006.
8. *Кумбс Ф.Г.* Кризис образования в современном мире: системный анализ / пер. с англ. С.Л. Володиной, В.А. Кузнецовой, С.П. Романовой; под ред. Г.Е. Скорова. — М.: Прогресс, 1970.
9. *Межуев Б.В.* Во чреве кита [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.archipelag.ru/geoculture/concept/transform/whale/
10. *Казарновский А.С., Рац М.В.* Геополитика, геоэкономика, геокультура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.archipelag.ru/geoculture/new_ident/geocultruss/geo/
11. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций / Самюэль Хантингтон; пер. с англ. Т. Велимеева. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА, 2007.
12. *Цымбурский В.Л.* Это твой геокультурный выбор, Россия? // Полис / Виртуальное эссе. Ноябрь. 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.politstudies.ru/universum/esse/7zmb.htm
13. *Замятин Д.Н.* Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. — СПб.: Алетейя, 2003.
14. *Островский Е.* Новые границы мира: геокультура // Стенограмма лекции [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/472

[4] Впервые о «конце географии» заговорил французский философ Поль Вирильо, имея в виду, что в современную эпоху становится все сложнее отстаивать идею географической границы.

УДК 7.01
ББК 84(2)6

О.А. КИРИЛЛОВА

ТАНАТОХРОНОТОП В КИНОТЕКСТАХ ПЕТЕРБУРГА И КИЕВА

Обоснованное в статье авторское понятие «танатохронотопа» как хронотопа художественного произведения, детерминированного смертью эстетически, оптически, ритмически, применяется автором к анализу совокупных «репрезентативных городских кинотекстов» Петербурга и Киева в работах режиссеров Л. Кулиджанова, А. Эшпая, А. Сокурова, А. Хржановского, И. Дыховичного, А. Балабанова, С. Маслобойщикова, А. Шапиро и других.
Актуальность статьи обусловлена решением ряда комплексных задач теории и истории кино в культурологическом исследовании: концептуализируется понятийный ряд, связанный с репрезентативным кинотекстом города, который ранее не вычленялся из общекультурного понятия «городского текста»; впервые обоснована специфика «петербургского кинотекста» в российском кино, показана его неоднородность; вводится авторское понятие *«танатохронотопа»,* позволяющее рассмотреть как репрезентативный текст города, так и его декадентский излом в ключе *танатологии кино* как новой, стремительно развивающейся философско-культурологической дисциплины; «петербургская матрица» кинотекста применена к анализу ранее неисследованного кинотекста Киева, выявлено сходство и различие (на уровне «функции монтажной цензуры» и пр.).
Ключевые слова: танатология кино, танатохронотоп, репрезентативный кинотекст города, знаковые локусы как коды кинотекста, декадентская парадигма петербургского кинотекста, смертогенность ландшафта, столичность, пиковость.

Танатология кино как гуманитарная субдисциплина раскрывает исключительные возможности кинематографа в плане эстетического исследования смерти [1]. В своей фундаментальной работе «Кино» Жиль Делёз рассматривал смерть как имплицитный компонент кинореальности, присущий ей онтологически, структурирующий кинематографическое время в кинореальностях разных режиссеров. В этой связи есть основания ввести понятие *танатохронотоп*, относимое к особенностям этого «структурирования смертью» пространственно-временной реальности и его восприятия.

Танатохронотоп предварительно может быть определен как хронотоп, представленный в художественном произведении, в котором элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, в данном случае кинематографическую. В экранном времени и пространстве смерть структурирует танатохронотоп и отдельного фильма, и городского кинотекста как некой интертекстуальной совокупности. Его создают многие факторы, в том числе и хронотоп самого города, и кинематографическая функция монтажа, редактирующая экранное время.

Чтобы рассмотреть особенности его функционирования в кинотекстах Петербурга и Киева, обратимся к самим феноменам этих локальных городских кинотекстов.

Сам по себе «петербургский текст» кинематографа не был ранее исследован как отдельный феномен (в отличие от впервые описанного В.Н. Топоровым «петербургского текста» литературной традиции). «Петербургский кинотекст» успешно функционирует в качестве визуального «текста памяти», вырабатывая специфическую систему экранных кодов, рассчитанную на механизмы напоминания-узнавания, превращая сам текст города и отдельные его локусы во вторичные реминисценции проработанных кинотекстом знаковых мест исторической памяти, воспринимаемых в определенном ракурсе и ритме. На уровне ритмов, знаковых локусов, избранных в качестве кодов кинотекста, он функционирует как безусловно имперский текст, в котором функция монтажа приравнивается к функции цензуры.

Созданные игровым и документальным кинематографом визуальные штампы предполагают:

- *панорамирование* широкоугольной камеры (охватывающее чаще всего Дворцовую набережную, стрелку Васильевского острова, Петропавловскую крепость и собор);
- *наслоение планов* в избранных ракурсах — таких, как гранитные шары стрелки Васильевского острова на фоне Петропавловской крепости (символ мирообладания в шаткой незыблемости);
- *ритмичность* решетчатых оград петербургских каналов (куда ритм *движения вдоль* уже априори вписан), с которых можно считать информацию о месте (действия), как будто их кинематографичность была заранее имплицирована.

Здесь очевидна связь различных видов медиа и жанров: из фотографии эти визуальные штампы приходят в документальное кино, оттуда — в игровое кино, и претворяют город в анамнетичный мнемотекст. Можно сказать, что сам по себе Петербург — это «одна великолепная киноцитата».

Репрезентативный кинотекст Киева «работает» со зрителем иначе: он не подставляет зрителя на определенную, заранее заданную кинокамерой точку в пространстве «реального города» (что характерно для восприятия «кинопарадигмы Петербурга» в реальном времени и пространстве), но *укрывает*, *скрывает* от него все, что не вписано в полярные топосы *сакральности* (первые храмы Руси) или *десакрализации* (в первую очередь, знаки советского присутствия — административные здания или

памятники). Киев неоправданно обращен в знак идилии, и это *функция цензуры*, в том числе монтажной. «В отличие от Питера и Москвы — городов по преимуществу плоских, жестких — Киев проникает в душу (а значит, и формирует ее) волнистой нежностью подъемов и спусков, «схилов» и гор, в особенности — укрытых зеленью — купами и шапками — *скрывающими*, а лучше — по-закройщицки, — *скрадывающими* недостатки городской фигуры во всех смыслах» [2, с. 62].

Вспомним специфическую физиогномику Киева, сформированную волнистым ландшафтом, конституирующую специфическую культурную историю, переписываемую многократно: «Топография Киева изначально холмиста и извилиста, геология — глиниста и зыбуча, а история — извечно мутна и хаотична. Этому городу, кажется, на роду написано быть пунктом пересечения, ареной столкновения и символом вариативности, непрочности самых разнообразных порядков, сил, традиций — хозяйственных, культурных, политических, религиозных, национальных, этнических, языковых, поведенческих и многих других» [3, с. 86]. Объектом цензуры в киевском кинотексте стала культура модерна, сформировавшая город на рубеже веков, в частности чисто киевский феномен *мифологемы дома модерн* с танатической историей (а таковые в киевском тексте практически полностью субституируют личностные мифы декаданса): «Дом с химерами», «Дом с дьяволами», он же замок барона Штейнгеля, «Замок Ричарда Львиное Сердце», «Дом плачущей вдовы» и т. д.

Сам кинематографический Киев анонимен, даже если речь идет о репрезентации киевского текста культуры в экранизациях произведений писателей, рассматривавших город на наиболее тонкой грани между сакральным и инфернальным, — Михаила Булгакова или Владимира Винниченко.

Создание репрезентативного кинотекста с набором визуальных штампов — кодов, рассчитанных на распознавание и обращающих знаковые городские локусы в набор визуальных киноцитат, возможно в отношении любого города, претендующего на столичный статус в культуре. Со времен появления Петербурга и до наших дней в великом треугольнике Российской империи *исторически несомненная столица* отсутствует, что ставит под вопрос столичность Петербурга, Москвы, Киева в разное время и в пределах различных территориальных и государственных образований. *Столичность* — личина личности города, выявляющей аутентичную провинциальность, свойственную каждому из этих топосов.

В этой связи интересно отметить, что в городском тексте Киева зачастую возникают осознанные «петербургские цитаты», которыми следует считать не только отдельные архитектурные произведения в их завершенности, но и сами локусы, включающие в себя эти произведения. Наиболее известная из них — Музей украинского изобразительного искусства с неоклассицистическим фасадом и каменными львами, задуманный как петербургская реминисценция киевским архитектором Владиславом Городецким, поляком по происхождению, выпускником петербургской Академии художеств. Явная отсылка к официальной архитектуре николаевского периода — классическая гимназия, в начале века выпустившая из своих стен К.Г. Паустовского и М.А. Булгакова; ныне — Институт филологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко.

Нельзя не упомянуть реминисценции советского времени — ансамбль Московской площади в Киеве со зданием Центральной научной библиотеки имени В.В. Вернадского, в своей радиально-пандусной основе перекликающийся с новым зданием Российской национальной библиотеки на Московском проспекте в Петербурге и железнодорожным мостом, на основаниях которого установлены все те же узнаваемые гранитные шары (единственное общеизвестное место в Киеве, где можно лицезреть этот архитектурный мотив).

Функция цензуры в городских кинотекстах Петербурга и Киева приводит к тому, что возникает «второй Петербург», «непарадный» с его темно-желтыми дворами-колодцами, подворотнями и изломанными лестницами, узнаваемый в качестве топографических реминисценций «петербургского» в любом другом городском контексте, столичном или провинциальном в кинематографе Л. Кулиджанова, А. Эшпая и др. Инвариант непарадного Петербурга — «третий Петербург», «заобводный» и «островной», с его промышленными, руинными, окраинными «мертвыми зонами»; его эксплуатирует *декадентская парадигма петербургского кинотекста*, сформированная в конце 1980-х в творчестве таких режиссеров, как А. Балабанов, А. Герман (мл.) и др. Эта парадигма воссоздает потусторонний Петербург как город-остов или город-призрак — всегда отраженный, дробящийся. Так, в «петербургском фильме» Ивана Дыховичного «Вдох — выдох» (2006) нет ни одного фасада, не отраженного в воде каналов; в фильме «Счастливые дни» Алексея Балабанова (1991) развита тема города-остова: руинный Петербург, дома с пустыми глазницами вместо окон.

Эту тему смерти, сквозящей в петербургском кинотексте, раскрывает М.С. Уваров в работе «Поэтика Петербурга»: «Поэтика городской культуры неразрывно связана с петербургским кинематографом <…> С одной стороны, существуют аллюзии “Бумажных глаз Пришвина”, обращенные к физиогномике Петербурга непосредственно (не случайны здесь последние кадры, в которых Петербург предстает безжизненной ледяной пустыней — пустыней смерти). Эти аллюзии приводят нас к теме изначальной, в которой смертогенные ландшафты города становятся его Текстом, смыслом, мифом. С другой стороны, эстетика трагедии, прорывающаяся сквозь кинематографический язык А. Сокурова, рождается как альтер-эго Петербурга, его “вторая смерть”. Режиссер, исходя из посылки, что Петербург — город, где “нет ни жизни, ни смерти, нет ничего”, предлагает нам прислушаться к клиническому диагнозу, астеническому синдрому “скорбного бесчувствия”» [4, с. 123]. Итак, *смертогенность ландшафта*, пропущенную сквозь кинематографическую оптику,

можно назвать первичным фактором формирования петербургского кинотекста и танатохронотопа, сформированного им. Неслучайно танатология кино как направление кинорефлексирующей мысли формируется вокруг феномена кинематографа А. Сокурова, принадлежащего петербургскому кинотексту, — работы М. Ямпольского (в первую очередь: «Смерть и пространство», «Истина тела», «Кинематограф несоответствия»), С. Добротворского, А. Гусева и других авторов.

Танатохронотоп города выстраивается в пространстве, вынесенном за скобки времени; в обращении к этим двум категориям уместно будет привлечь петербургский текст Иосифа Бродского. В «петербургском тексте» Бродского (как ленинградском, так и эмигрантского периода) и в его экранном отражении — фильме Андрея Хржановского «Полторы комнаты» (2009) — *танатохронотоп* определяется беспрепятственным скольжением по единой непрерывной поверхности, бесконечно длящейся в триединстве: комната — город — универсум. Этим, собственно, начинается эссе Бродского «Полторы комнаты («In a Room and the Half»)», где примета (*ходить босиком по поверхности пола — к смерти в доме*) проектируется далее на город как на сплошную плоскость — «на любом расстоянии поверхность была все той же», — включающую поверхность рек и каналов: «хотя некоторые из них достаточно глубоки для морских судов, смерти <...> они покажутся мелкими, либо в своей подземной стихии она может проползти под их руслами» [5, с. 316].

Смерть и поверхность в петербургском танатохронотопе Бродского неразрывно связаны: смерть определима как глубинное течение поверхности и как эффект поверхности, отсюда же всем известное «в городке, из которого смерть расползалась по школьной карте» [6, с. 316] из стихотворения 1976 года. В данном случае представление, продиктованное петербургской ментальностью, выходит за пределы Петербурга географического (во многих интервью Бродский говорит о ментальной категории «Запада» как о простом «продолжении пространства»). Непрерывность, тотальность и гомогенность пространства имплицированы петербургским видением, регулярной оптикой. В этой непрерывности, тотальности и гомогенности пространства снимаются оппозиции «вода — твердь», «внутреннее — внешнее».

Так, водная поверхность в экранной интерпретации Хржановского транзитивна и включена в смысловую, эстетическую игру: Иосиф, согласно тексту, пересекающий по льду замерзшую Неву в самом широком ее месте, у стрелки Васильевского острова, — лейтмотивный образ фильма и символ стирания разрыва с поверхности; далее — водная поверхность Невы, Фонтанки и даже талой воды на Адмиралтейском бульваре дает продолжение «музыкальному исходу» еврейских скрипок из Ленинграда (не случившемуся благодаря смерти Сталина), обыгранному в прекрасном музыкальном синтезе III части Первой симфонии Малера (Симфония № 1 ре-мажор) с «Фрейлахсом». Оппозиция «внутреннее — внешнее» снимается за счет того, что весь Петербург сводится Бродским к совокупности комнат: «Там были комнаты <...> Что случалось в них, случалось там навсегда» (цит. из стихотворения «Полдень в комнате») [7, с. 448]. Это явная отсылка и к пониманию Петербурга в романном хронотопе Достоевского, где даже непрерывно длящаяся сквозь кварталы темно-желтая поверхность стен домов и комнатных обоев уже снимает вопрос о «лицевости» (столетием позже в эссе Бродского «Меньше единицы» появится «линия советского горизонта» между побелкой и покраской). Так, согласно утверждению постструктуралиста Ж. Делёза: «Поверхность обеспечивает неразрывность и взаимосцепление двух лишенных толщины слоев — внутреннего и внешнего» [8, с. 171]. «Что случалось в них — случалось там навсегда», — согласно тому же Делёзу, это «...ситуация “чистого события”, в которой “умирается” так же, как темнеет или моросит» [8, с. 202]. Сама Смерть, лежащая на поверхности города (а поверхность здесь — это его огромная площадь, и метонимическая, и собирательная), является «симптомом» города, согласно аксиоматике лакановского психоанализа.

Танатохронотоп петербургского кинотекста — это и скольжение по водам, сообщающее передвижению потусторонность, инаковость по отношению к движению сухопутному. Островная структура города аналогична островной древнегреческой модели загробного мира, которую наиболее внятно из античных авторов описывают Пиндар в «Островах блаженных» и Лукиан в «Мениппе, или Путешествии в подземное царство». Отметим, что это самая оригинальная модель загробного мира в разнообразии «загробных географий» древности. «Система рек», лежащая в основе, также дает повод для проведения топологических параллелей: пять ключевых рек загробного мира перекликаются с наиболее «кинематографичными» реками Петербурга: Мойка как Коцит — река слез, Екатерининский канал (омывающий храм Спаса-на-Крови — блокадный морг) как ужасный Стикс, Фонтанка как огненный Пирифлегетон, Обводный канал как Ахерон, граница загробного мира, артерия небытия (в которое она наиболее открыта в месте парадоксального пересечения с Лиговским проспектом — осью трансгрессии). Нева представлена в этой танатотопографии как огибающий мир по кругу гомеровский Океан, в который впадают все потусторонние реки. В кинематографическом *скольжении по водам* героев Алексея Балабанова в фильме «Про уродов и людей» (1999) возникает пространство *невозможного Петербурга*, подчиненное онейрологике сновидения, вне всякой топологики выносящее, например, из Невы в устье Фонтанки, а оттуда — в Зимнюю канавку и Мойку у Зимних мостов. Но эта онейрологика наиболее применима к беззвучному наступлению иррационального начала, разлагающего и разрушающего благородные семейства в четко выстроенном хронотопе надвигающейся гибели, к буквально *потусторонним* персонажам фильма Балабанова, которые *внеморальны* и *внемортальны*, небытийствуя по ту сторону добра и зла, жизни и смерти. Опять мы видим снятие бинарных оппозиций в растекании смерти по недифференцированной, топологически единой поверхности города.

Танатохронотоп Киева, в отличие от петербургского, прерывист, что продиктовано априорным топологическим разрывом оврага, обрыва, «яра» (этим словом маркированы и локусы репрезентации — центральная магистраль, Крещатик, *Крещатый Яр*, и локусы травмы — *Бабий Яр*, вошедший в историю Холокоста). В силу этой прерывистости он не предусматривает движения, но — застывание на пределе — обрыве — грани (вынесение на грань), что связано и с очевидной панорамностью города, христиански-медитативной и в то же время экзистенциально-драматичной. Поверхностности противопоставляется пиковость: места жизни, как и места смерти, вынесены на пики — наивысшие точки городских возвышенностей. Потустороннее репрезентировано в ландшафте на одном уровне с сакральным и не отчеркнуто чертой перехода, воплощенной в смерти как акте; благодаря этому оно (потустороннее) в городском ландшафте обретает необъяснимую витальность и артикулируемо в нем энергетически в гораздо большей степени, нежели семиотически.

Так, сакральный комплекс Киево-Печерской лавры с ее нетленными мощами обрамляет идеологические знаки мемориализации смерти, доминирующие над ней по высоте. С одной стороны, это два мемориальных комплекса — Мемориал Славы с захоронениями Героев Великой Отечественной войны (на месте массовых расстрелов 1919 года и оставшихся после них братских могил, немаркированных в городском пространстве), а также возведенный в последний год президентства Виктора Ющенко памятник Голодомору, вертикально доминирующий над лаврской колокольней XVIII века работы Ф. Шеделя; с другой же стороны — ландшафтный музей Великой Отечественной войны с вечным огнем и вертикальной доминантой — скульптурой Родины-Матери (которую мы, опираясь на коллективную местную рецепцию, в исследовании «Серп холодной луны» трактовали как танатическую ипостась Дианы-Гекаты). Топосы жизни и смерти определяет их симбиотичная коэкзистентность.

Эта пиковость и коэкзистентность зафиксированы в полудокументальном фильме Сергея Маслобойщикова «От Булгакова» (1991): в кинопрологе небо над Киевом оживает фаустовским спором, небесным и дьявольским противоборством за душу героя в разрыве между храмом на горе, где апостол Андрей, по преданию, воздвиг свой крест, положив начало граду, и неоготическим «Замком Ричарда Львиное Сердце», топосом мистических смертей, над булгаковским домом № 13 (он же Дом Турбиных, метафизически встроенный в квартиру-музей по замыслу художника Даниила Лидера, создавшего его внутреннее «двоемирие»). Визуализированные аниматором небесные сонмы кощунственно пересекает (перечеркивает) авион, что отсылает к мефистофелевской претензии рукотворности, к историческому контексту Первой мировой войны и локальному, киевскому, контексту биографий Уточкина и Сикорского, синхронизированных с биографией Булгакова. В сущности там, где райское и адское явлены синхронно в своем наиболее выраженном виде, перманентно возвращаемы из инобытия, нет места витальности, оттесненной, эрго, в низовую культуру, «мир лесковских анекдотов». Сквозь призму «лесковских анекдотов» видит город даже Осип Мандельштам, в своем киевском очерке 1926 года давший в хрестоматийных строках формулу *Киева-Вия*, то есть потустороннего воплощенного существа, исключенного из того пространства скопического, которым является кинематограф, носителя горгонического взгляда, снимающего сакральные знаки.

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание — принципиальная несводимость в киевском тексте Единого и множественного. В полудокументальном «Путеводителе» Александра Шапиро (2004) эта радикальная дифферентность торжествует над Единым благодаря не только использованию приемов постмодернистского киноязыка, но и смешению центра и периферии: массивы каменной пустыни придавливают небольшой исторический центр; в киноновелле фигурируют известный киноактер Алексей Горбунов (киевлянин по происхождению) и неизвестная девушка Юля. Монтажными приемами в фоновый визуальный нарратив каменной пустыни встроены означающие танатического дискурса города: упомянутая Родина-Мать в ипостаси Дианы-Гекаты и здание городского крематория на Байковом кладбище. «Путеводитель» Шапиро — это памятник субъекту, павшему метафизической смертью в радикальной исторически сложившейся дифферентности и полиморфности киевского пространства. Постмодернистская стилистика клипового стробоскопа (и соответствующий хронотоп) в применении к киевскому тексту оказывается особенно адекватной, учитывая специфику города-палимпсеста. И возникает дерридианская ситуация: «я говорю лишь на одном языке, и даже этот язык не мой родной». Однако сакральное Единое, лежащее в основе этой истории, смысл исполнения пророчества апостола Андрея, остается незыблемым, не находя при этом универсального языка для самовыражения в вавилонском смешении.

Сопоставление петербургского и киевского танатологических контекстов в пространстве кинематографа представляется важным, с учетом того, что попыток танатологического картографирования и анализа кинотекста Киева ранее не было (в противовес столь популярному в украинской культурологии «картографированию мистическому»). Представленная здесь попытка продолжает исследования киевского текста сквозь призму «петербургской оптики», которая ложится в основу «метафизики города» — и «культурологии города», органически проистекшей из нее.

Список литературы

1. *Кириллова О.А.* Танатология кино: подступы к теме // Парадигма. Философско-культурологический альманах. — СПб., 2012. — Вып. 21.
2. *Черепанов С.* Городомор // Радуга: Журнал художественной литературы и общественной мысли. — 2008. — № 4.
3. *Менжулин В.И.* К вопросу о киевском хронотопе, или Как поссорились Исаак Моисеевич с Иваном Алексеевичем и что это дало Льву Исааковичу с Игорем Ивановичем //

Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових праць. — ДВНЗ «КНУ», 2012. — Вып. 13.
4. *Уваров М.С.* Экслибрис смерти // Поэтика Петербурга. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011.
5. *Бродский И.А.* Полторы комнаты // Сочинения Иосифа Бродского. — Т. 5. — СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
6. *Бродский И.А.* «В городке, из которого смерть расползалась по школьной карте» // И.А. Бродский. Часть речи. — Анн Арбор: Ардис, 1977.
7. *Бродский И.А.* Полдень в комнате // Сочинения Иосифа Бродского. — Т. 2. — СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
8. *Делёз Ж.* Логика смысла. — М.: Раритет, 1998.

УДК 008:002.6
ББК 71.4

Т.Е. САВИЦКАЯ

ОТКРЫВАЯ НОВУЮ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНУЮ ПАРАДИГМУ: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Рассматриваются новые модусы производства и потребления культуры, вызванные к жизни начавшимся внедрением технологий дополненной реальности. Особое внимание уделяется такой новинке AR-технологий, как знаменитые Google-Glass, в частности проблемам их социальной и медико-антропологической адаптации. Анализируется то воздействие на социум и культуру, которым чревато массовое внедрение технологии дополненной реальности.
Ключевые слова: дополненная реальность, киберпространство, интерфейс, гугл-очки.

«У используемых нами технологий есть последствия, которые мы не можем предвидеть, — как-то сказал Винтон Серф (Vinton Cerf), вице-президент и главный интернет-евангелист в Google, также известный как один из изобретателей Интернета. — Мы на пороге эпохи, в которой раньше никогда не были. Информационный взрыв имеет место уже давно, но пока у нас не было серьезных возможностей его обработки» (см.: [1]).

В эпоху массовой компьютеризации при непрестанно растущем репертуаре информационно-коммуникативных услуг, как правило, именно технологические новации формируют новые тренды в развитии киберпротезированной культуры глобального постмодерна. Но и здесь подчас возможны интересные неожиданности. Казалось бы, массированная виртуализация прочно утвердилась в роли главного тренда развития постсовременной культуры. Достаточно вспомнить, что негласным каноном кино- и медиаэстетики давно уже стала опора на масштабное производство виртуальных артефактов — от спецэффектов в блокбастерах, моделирования реальности в ширящейся империи онлайновых интерактивных видеоигр, гиперреальной трансформации изображаемых объектов в рекламных роликах и видеоклипах до погружения в сконструированную автореальность видеоинсталляций и видеоарта в авангардных проектах «актуального искусства».

Параллельно в общественном сознании (катализатором здесь послужил нашумевший сиквел братьев Вачовски «Матрица») начал формироваться новый социальный миф о виртуальной реальности как метафоре тотального социального контроля. Критики и культурологи могли сколько угодно спорить о художественных и концептуальных достоинствах культового фильма, полагая, что «Матрица» — это научная «диссертация о человеческом сознании, одетая в овечью шкуру приключенческого боевика», «Маршалл Маклюэн в ускоренной переработке», проповедь киберэскапизма, «постмодернистский коллаж, собранный из кусочков поп-культуры» [2, с. 23], но дело было сделано: новый мессианский миф в обличье кинематографического бренда в стиле экшн хлынул в массы.

Вследствие отторжения обществом наиболее радикальных версий технологического аутизма вектор развития киберкультуры в рамках модели «расширенной реальности» был существенно скорректирован, и под давлением коммерческого императива возрастания удобства предоставляемых услуг принят курс на максимальное сращивание киберпространства с бытом миллионов людей.

Активист компьютерного андеграунда с начала 1980-х годов Говард Рейнгольд (Howard Rheingold) четко отметил суть произошедших изменений: «В начале 1990-х “виртуальная реальность” виделась миром, где люди осваивают искусственные вселенные, сокрытые внутри компьютеров. Не так распространены были еще более фантастические представления о мире начала XXI века, где компьютеры будут встраиваться в действительность, а не наоборот» [3, с. 124].

Возникает вопрос: не является ли «реальная виртуальность» (термин М. Кастельса) «умных вещей» (нательных компьютеров, сотрудничающих с пользователем), «мыслящих предметов» (подключенных к Интернету автономно работающих холодильников, стиральных машин, теле- и радиоаппаратуры) и «разумных помещений» (домов, автомобилей, автобусных остановок и т. д.) куда большим добровольным подчинением Единой Машине, чем самые безумные маргинально-фэнтезийные изводы виртуальности в компьютерных играх и блокбастерах? Какое влияние оказывает прогрессирующая интернетизация социума с невиданной плотностью онлайновых взаимодействий между индивидами и киберпротезированием все новых слоев социальной ткани на базовые ценности человеческой культуры: свободу выбора, право на самостоятельное мнение и саморазвитие? Каковы новые модусы производства и потребления культуры, которые могут быть вызваны к жизни массовым внедрением технологии дополненной реальности, в буквальном смысле технологии завтрашнего дня?

Укрощенный джин: дополненная реальность как новый мировой тренд

Один из ярчайших формирующихся ныне культурных трендов — массированное внедрение в социум разнообразных программ и проектов, основанных на технологии дополненной реальности (*augmented reality*, *AR*), безграничность сфер применения которых (от рекламы, маркетинга, туризма, музеев, выставок, журнального бизнеса, компьютерных игр до медицины и педагогики) и транслируемое ими расширение возможностей восприятия заставляют адептов модной новации говорить о приближении нового качественного скачка в развитии современной цивилизации, соизмеримого с открытием Интернета. Строго говоря, дополненная реальность называется так по причине добавления к поступающим из реального мира восприятиям неких мнимых (виртуальных) объектов, как правило, информативно-вспомогательного характера.

Еще в конце 1990-х годов Рональд Азума (R. Azuma) определил дополненную реальность как систему, которая: 1) совмещает реальное и виртуальное; 2) обеспечивает взаимодействие пользователя и машинного интерфейса в реальном времени; 3) работает в 3D [4]. В классическом описании континуума смешанных реальностей у Пола Милгрэма (P. Milgram) и Фумио Кишино (F. Kishino) в рамках единой парадигмы вводится противопоставление дополненной реальности (с элементами виртуального) и дополненной виртуальности (с элементами реального) [5].

Подобно большинству новаторских зрелищно-информационных технологий дополненная реальность зародилась в недрах военно-промышленного комплекса. Сам термин «augmented reality» предложен в 1990 году Томасом Престоном Коделом (Tom Caudel), сотрудником научного отдела компании Боинг, где разрабатывались интерактивные системы управления боем, включая индикацию на лобовом стекле самолета либо на шлеме пилота разного рода экстренной информации, чтобы можно было получать ее без консультации с показаниями приборной доски. Концепция дополненной реальности как тактического средства усиления интерактивного быстродействия развивалась в США позднее на базе Колумбийского и Южно-Калифорнийского университетов в рамках исследовательских проектов Lifeplus и MARS (Mobile Augmented Reality Systems). По мере совершенствования технологии, способной производить в режиме реального времени наложение цифровых данных на изображение в камерах тех или иных мобильных устройств, благодаря встроенным в них специальным программам, началась активная адаптация дополненной реальности к социуму.

Оказалось, что встраивание браузеров дополненной реальности в мобильные устройства, открывающее возможность неограниченно размещать виртуальные объекты в реальных декорациях, способно поистине революционизировать всю социокультурную сферу. Новая модель культурного праксиса в онлайне формируется под влиянием господствующей тенденции современного рынка интернет-услуг — последовательного повышения уровня комфортности пользования новейшими онлайновыми сервисами, максимального (в силу функциональности и простоты интерфейса) удобства для клиента и возможно большей встроенности в привычное течение его жизни. Дополненная реальность обеспечивает мгновенный доступ пользователя к мобильной коммуникативной среде, способной через определенные платные приложения облегчить, например, ориентацию в незнакомом городе; найти отель, ресторан, торговый центр, остановку транспорта, оставленную машину; помочь туристу опознать те или иные объекты культуры с вынесением на экран исторических сведений о нем и реконструкции в 3D его былого облика; осуществить интерактивную визуальную поддержку при посещении музея, выставки, спортивного состязания, деловой встречи; оптимизировать шопинг через трехмерную визуализацию товаров (особенно при электронной торговле); снабдить дополнительной информацией журнал, плакат, афишу и т. д.

Неудивительно, что дополненная реальность как перспективная технология «наложения информации в форме текста, графики, аудио и других виртуальных объектов на реальные объекты в режиме реального времени» [6] привлекает повышенное внимание IT-рынка. В нишевом обзоре данного сегмента рынка — «многослойное представление информации (дополненная реальность)», подготовленном Высшей школой маркетинга и развития бизнеса Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» по заказу РБК в декабре 2012 года, отмечается, что «мировой рынок приложений с дополненной реальностью пока молод и невелик. Тем не менее, аналитики компании ARC chart считают, что он очень быстро вырастет и превысит рубеж в 1 млрд долларов уже в 2014 году. Со становлением рынка все большее количество приложений будет использовать интерфейс с дополненной

реальностью. В первую очередь это коснется таких сфер, как туризм, ритейл, достопримечательности и игры» [6].

Компания Gartner дает еще более оптимистичный прогноз: по мнению ее аналитиков, к 2016 году технология дополненной реальности займет более 40 % рынка мобильных приложений, а к 2021 году —80 % [7]. В скором времени разработка и внедрение мобильных приложений с дополненной реальностью станет высокоприбыльным бизнесом. По мнению аналитиков из компании Markets and Markets, рынок технологии дополненной реальности в 2016 году достигнет 5,15 млрд долларов. Прогнозы российских экономистов несколько менее оптимистичны. Согласно выводам аналитического обзора «Многослойное представление информации (дополненная реальность)», «можно утверждать, что мировой рынок приложений дополненной реальности в 2016 году достигнет уровня в 4,07 млрд долларов. Доля продаж на территории России вырастет в перспективе 4-х ближайших лет к 2016 году до уровня 209 млн долларов в год» [6].

Оценивая культурный потенциал дополненной реальности, следует учитывать то, что внедрение новаторского интерактивного интерфейса — дальнейшая ступень (после социальных сетей, электронных дневников, твиттера и т. д.) построения общества web 2.0, глобальной электронной цивилизации, основной вектор развития которой — совершенствование многообразных форм виртуальных аналогов реальных социальных взаимодействий. Киберпротезирование все новых пластов социальной деятельности основано на переадресации управления ими «умным машинам», формирующим и поддерживающим гиперпространство «параллельных миров» (А. Бюль метко называет их «зеркальными»). В условиях становления нового типа социальности, основанного на массовизации эгоцентрического электронного дискурса, как правило, востребованы только те антропологические стратегии, которые зиждутся на «культуре удобства» (cultural commodity), комфортности потребления, «сподручности» новых функций и действий. Именно это заставляет потребителя делать выбор в пользу интерактивных решений дополненной реальности, формирующих управляемый мир с облегченной мембраной перехода из оффлайна в онлайн, активизируемый через персональное мобильное устройство и захватывающий практически всю сферу обитания («цифровой город») человека web 2.0.

«Дополненная реальность в России, да и во всем мире, — пишет Анастасия Черникова, обозреватель чуткого к технологическим новациям сайта «Look at me»[1], — находится в стадии ожидания — дальше ей на смену придет уже другая виртуальная реальность, а реальный мир будет неотделим от цифрового. <...> Сейчас же мы находимся в начале поля экспериментов. Вопросов больше, чем ответов, и утверждать можно только одно — дополненная реальность в том или ином виде никуда не денется и, скорее всего, перерастет во что-то большее. Эта технология будет проникать в жизнь людей, как в свое время это сделали социальные сети» [8]. Аналитик специального сайта «Arnext», посвященного дополненной реальности, констатирует: «Работы над новыми типами естественных интерфейсов, путь к которым проходит виртуализацию данных физического мира, полным ходом идут в Google, Apple и Microsoft, с дополненной реальностью экспериментируют в Samsung и Intel, Epson и IBM, Xerox и Hewlett Packard, в AR-потоке открываются десятки стартапов, имеющих передовые идеи использования аппаратных платформ. Будущее наступило, будущее наступает» [9]. Помимо гигантов IT-бизнеса, на рынке, в том числе и в России, действуют сотни больших и малых компаний, лабораторий, бюро, дизайнерских студий, разрабатывающих свои версии мобильных приложений с браузерами дополненной реальности. Согласно прогнозам отечественных экономистов к 2015 году у пользователей на руках будет не менее 1,6 млрд устройств, готовых к использованию технологии дополненной реальности» [6].

Стоит познакомиться с некоторыми интересными начинаниями в этой сфере. Оснащенное GPS приложение к андроиду 3D Compass+ (ARC compass) превращает телефон в навигационный инструмент, весьма полезный для путешественника и туриста; AR-компания Metaio из Германии разработала приложение с трехмерной картой города, наложение которой на исторические объекты поверх их реального вида показывает, как это место выглядело в прошлом; приложение «Глокеншпиль» этой же компании позволяет в любое время суток увидеть сценки, разыгрываемые механическими фигурками знаменитых часов в Мюнхене (в реальности представление осуществляется только в 11 часов) [10]; запущен проект «Дополненная реальность для городов России», снабжающий пользователя мобильным путеводителем по Нижнему Новгороду, Санкт-Петербургу, Казани и Самаре, содержащий помимо исторических сведений виртуальную реконструкцию рассматриваемых объектов [11]; Музей науки в Лондоне (Science Museum) еще в 2012 году с помощью специального приложения и маркеров дополненной реальности, нанесенных на экспонируемые объекты, сделал возможными самостоятельные виртуальные экскурсии; технологии дополненной реальности широко используются в Еврейском музее в Москве (например, можно сфотографироваться в виртуальном костюме).

В мире рекламного глянца дополненная реальность, стирающая грань между печатным и цифровым форматами как относительно простой и дешевый способ добавить интерактивности в оффлайновое издание, активно приветствуется на страницах модных журналов, Так, еще в 2012 году обложка американской версии журнала «MAXIM» была снабжена маркером «MAXIM MOTION», при наведении на ко-

[1] Сайт «Look at me» (LAM) основан А. Аметовым и В. Эсмановым в 2006 году как электронное СМИ; представляет собой ежедневное интернет-издание с собственной социальной сетью. По данным Google Analytics, в феврале 2011 года месячная аудитория сайта составляла 1 млн человек, а в мае 2012 года — уже 2,5 млн.

торую телефона со специальным приложением, демонстрировалось скрытое изображение[2]; Marie-Clair (Italy) активно пользуется Aurasma, платформой дополненной реальности от Hewlett Packard (распознавание изображений с помощью камер современных смартфонов, наложение поверх них соответствующих 3D моделей, анимации, видео и т. д.) [12]. Дополненная реальность, дающая доступ к скрытой цифровой информации, спрятанной в рекламном щите, постере, буклете, открытке, революционизировала не только концепцию современного дизайна, но и стала новым словом в рекламном деле. Исполнительный директор голландской компании Bitmove Марко ван Виен, лауреат «Каннского льва» за рекламную кампанию для Министерства внутренних дел Нидерландов, определяет новый подход как «маркетинг впечатлений» (experiential marketing). Цель его — повысить покупательскую активность людей, максимально вовлекая их во взаимодействие через внедрение мнимых объектов, наложенных на реальные предметы [13]. Новаторская концепция рекламного дизайна с использованием технологии дополненной реальности развивается российской компанией Play Display, среди заказчиков которой крупные бренды: «Газпром», Bridgestone, Министерство сельского хозяйства, Snickers, Coca-Cola, Renault, ЦСИ «Гараж» [14]. Необозримое множество уже существующих устройств со встроенными браузерами дополненной реальности — от виртуальных витрин и заочных примерочных до высокоточного производства, вооружений, медицины и педагогики — позволяет согласиться с мнением аналитика: «Дополненная реальность (AR) — это не просто технология. Это срез пути. Вне зависимости от конкретного устройства <…> сама природа такой технологической оперативности очень быстро изменит поведение человека» [1].

Взгляд через бойницы смарт-очков: что могут и чего не могут Google-Glass

Наиболее сенсационная новинка в сфере AR-технологий, привлекающая повышенное общественное внимание, — это, безусловно, знаменитые Гугл-очки, до сих пор не поступившие в широкую продажу[3]. «Гаджет будущего» (как окрестили Google-Glass журналисты), разумеется, максимально полифункционален, предоставляя мобильную связь с Интернетом, возможность вести видеодневник, а также оперировать — в диапазоне закачанных приложений — с дополненной реальностью [15].

Тэд Стэрнер (T. Starner)[4], разработчик нательных компьютеров еще с 90-х годов, в статье, опубликованной в журнале «Wired», рупоре цифрового авангарда, настоятельно подчеркивает, что при создании Google-Glass «основной целью было обеспечение максимально социально транспарентного интерфейса» [16], который не ввергает пользователя в некий технологический аутизм, но предельно облегчает его общение и эффективное поведение. Стремясь предупредить привычное обвинение нательной электроники в производстве эффекта виртуализации жизненного мира, он пишет: «Когда я начал в 1995 году в MIT[5] проект носимых вычислительных устройств, группа тех из нас, кто носил компьютеры на постоянной основе, обнаружила, что тем, с кем мы разговариваем, неясна цель применения компьютеров. Они ошибочно полагали, что мы постоянно живем в виртуальной реальности» [16].

По мнению Тэда Стэрнера, разработчики Google-Glass сделали все, чтобы, применяя его, пользователь был комфортно вовлечен в социальное действие:

- прозрачный дисплей, на который выносится по запросу справочная информация, неотложные sms-сообщения и т. д., прикреплен над правым глазом достаточно высоко для того, чтобы это не мешало видению и непосредственным контактам;
- управление осуществляется посредством голосовой команды, оставляя руки свободными;
- интерактивное быстродействие сокращает время между тем или иным намерением пользователя и его осуществлением.

Однако достаточно ли этих преференций, чтобы рядовой индивид согласился добровольно одеть глаз в цифровую униформу, санкционировал новый режим восприятия, зиждущийся на автоматизации видения? Не потребует ли дальнейший шаг киберпротезирования непосредственного жизненного мира индивида слишком радикальной ломки сложившихся стереотипов мировосприятия; насколько, действительно, комфортен Google-Glass?

Обозреватель «Wired» Мэт Хонен (M. Honan), в порядке эксперимента целый год пользовавшийся Google-Glass, констатирует: «На протяжении 2013 года я носил будущее над бровями, подлинную нору Гугл-очков (Google hole), неясно нацеленную на постэкранный мир. Я недолго буду здесь совсем один, по крайней мере, ненадолго. Будущее приближается к вашим лицам тоже. <…> Через малое число лет все мы можем превратиться в норы Гугл-очков» [17]. При всей уникальности и противоречивости полученного опыта, — «быстрых, как огонь, ответах по e-mail»; надоедливом «дисплее, заполняющем все поле зрения так, что ничего не видно впереди»; стойком неприятии гаджета окружающими, порождающем постоянный психологический дискомфорт, — Хонен пришел к выводу, что на данной стадии разработки Гугл-очки — «в большей степени новшество, нежели удобное приспособление». Непрерывное подключение к ресурсу; утомительность чрезмерных информационных услуг,

[2] В августе 2013 года дополненная реальность проникла в русскоязычную версию журнала под характерным названием «MAXIM Оживлятор».

[3] Тестирование продукта, разработанного в лаборатории GoogleX, начато еще в начале 2012 года, в 2013 году среди ограниченного круга лиц была распространена его экспериментальная версия по цене 1500 долларов.

[4] Профессор Школы интерактивных вычислительных устройств (The School of Interactive Computing) в Технологическом институте штата Джорджия.

[5] MIT — Massachusetts Institute of Technology.

особенно сервиса геолокации, постоянно оповещающего о местонахождении, вызвало стойкое отторжение, в результате чего даже собственный мобильный телефон стал казаться «чем-то странным и неприятным»: «Если вы хотите знать, что такое Google-Glass на самом деле, в действительности, — это Google Now на вашем лице. Вам придется очень полюбить Google Now на лице. Я же слишком устал» [17].

Социальная и медико-биологическая адаптация авангардных зрелищно-цифровых технологий стала делом жизни Стива Мэнна (St. Mann)[6], энтузиаста-первопроходца в сфере нательной электроники, более двадцати лет носящего электронное устройство собственного изобретения, вмонтированное в солнцезащитные очки, объединяющее функции ноутбука, сотового телефона, фото- и видеокамеры. Целью изобретений Стива Мэнна, человека-легенды, стало расширение и дополнение обычных человеческих чувств и памяти с помощью носимого компьютера (WearComp): увеличение диапазона зрения (катаясь на велосипеде, например, не помешает держать видеокамеру не только спереди, но и сзади), мониторинг собственного физического состояния; коррекция поступающей визуальной информации посредством специальных фильтров, способных, скажем, убрать назойливую уличную рекламу; напоминание о неотложных делах через визуальные теги-подсказки (например, список необходимых покупок, появляющийся на экране при взгляде на кассовый отдел супермаркета); постоянный доступ к онлайновым энциклопедиям, справочным материалам, поисковым системам.

Использование устройств с дополненной реальностью (ученый предпочитает называть ее «допосредованной», augmendiated), однако, имеет свою цену. «Из-за всего “железа”, связанного с моими головой и телом, — пишет Мэнн, — все вокруг думали, что я совершенно ополоумел. Когда я выходил с этим из дома, многие люди переходили на другую сторону улицы, чтобы избежать встречи со мной — включая некоторых выглядящих сомнительно типов, беспокоившихся о том, чтобы не быть замеченными кем-то, носящим камеру и пучок радиоантенн» [19]. Реальность отторгала человека-киборга. Периодически случались достаточно острые инциденты, обильное освещение которых в мировых СМИ давно уже сделало Мэнна культовой медийной фигурой: так, в феврале 2002 года в аэропорту города Ньюфаундленд службой безопасности он был подвергнут обыску и трехдневному задержанию, в результате чего было повреждено оборудование на сумму свыше 500 млн долларов; в июле 2012 года Мэнна отказались обслуживать в парижском «Макдоналдсе» и т. д.

Плата за добровольную киборгизацию — не только регулярные эксцессы острого отторжения социумом по причине нарушения норм безопасности, общественной или корпоративной этики, но и трудности адаптации мозга к неестественному режиму механического зрения, увеличение напряжения глаз; негативно воздействующее на нервную систему человека нарушение бинокулярности зрения (что, по мнению Мэнна, в наибольшей степени присуще модному гаджету Google-Glass, где просмотр видеоконтента выравнивается по одному, правому, глазу). «Мое беспокойство, — отмечает ученый, — уходит корнями в собственный опыт. Самые первые нательные компьютерные системы, которые я собрал, показывали мне видео в реальном времени через шлем-дисплей. Камера располагалась рядом с одним глазом, но она не имела той же точки обзора. В то время небольшое смещение казалось неважным, но оно привело к некоторым странным и неприятным эффектам. И те тревожные эффекты сохранялись долгое время после того, как я снимал устройство. Это происходило потому, что мой мозг привыкал к неестественному зрению, и требовалось некоторое время для приспособления к нормальному» [19].

При всей важности свидетельств людей, имеющих опыт использования электронных устройств с интерфейсом дополненной реальности, очевидно, что никакие предостережения и опасения не затормозят формирования мощного культурного тренда, фундированного заинтересованностью ведущих игроков IT-индустрии в развертывании новых рынков. Рано или поздно маркетинговые технологии убедят массового пользователя, что подобные Google-Glass-девайсы из будущего — это «круто» и совершенно неотторжимо от образа современной креативной личности (пример такого рекламного хода — внезапное появление на последней Нью-Йоркской Неделе моды нескольких культовых персонажей в Гугл-очках, включая Сергея Брина, исполнительного директора компании Google). Поэтому важно представлять как, с одной стороны, диапазон наличных возможностей, скажем, интерактивных очков, так и, с другой стороны, те их недочеты, которые пока препятствуют их массовому внедрению, косвенно влияя на темпы и объемы сопряженных с этим социально-культурных изменений.

Итак, Google-Glass может: 1) делать фотографии и записывать видео по голосовой команде без помощи рук; 2) искать информацию в Google по голосовой команде и выводить ее, включая фотографии, на маленьком экране дополненной реальности перед пользователем; 3) ориентировать пользователя на местности, включая указание маршрута следования, с помощью GPS; 4) предоставлять для чтения и отправлять с помощью голосовой команды текстовые и электронные сообщения; 5) переводить информацию с одного языка на другой и по требованию озвучивать ее. Очевидно, что использование устройства

[6] Стив Мэнн (р. 1962) — канадский ученый, профессор университета в Торонто (Department of Electrical and Computer Engineering), генеральный директор Международного симпозиума «Технология и общество»; автор десятков научно-публицистических статей, а также книги, написанной совместно с Хэлом Нидзвески (H. Niedzviecki) «Киборг: цифровая неизбежность и человеческие возможности в эпоху носимых компьютеров» (Cyborg: Digital Destiny and Human Possibility in the Age of the Wearable Computer. — Random house, Doubleday, 2001) [18].

с таким диапазоном функций качественно повышает уровень слитности индивида с киберпространством, одновременно увеличивая его зависимость от предоставляющих услуги сервисных служб.

К числу недостатков Google-Glass критики относят: 1) доступность ограниченному числу лиц в связи с высокой стоимостью (напомним, что экземпляры тестовой партии Гугл-очков по цене 1500 долларов по условиям соглашения с пользователем не могут быть проданы, подарены или временно переданы другому лицу); 2) запрет использовать детям младше тринадцати лет из-за возможных расстройств зрения, которые могут быть причинены постоянной концентрацией на экране дисплея, расположенного спереди несколько выше правого глаза; 3) нарушение тайны частной жизни, поскольку информация с очков (включая видеосъемку и распознавание лиц с помощью специальной технологии) передается и скапливается в «облачных» серверах Google, замеченной в тайном сотрудничестве со спецслужбами. Возможно несанкционированное использование таких данных, на что обратили внимание сенаторы США в письме Ларри Пейджу, генеральному директору компании; 4) наличие зон с запретом на использование интерактивных очков в силу того, что владельцы игорных заведений (например, Лас-Вегас, где запрещены Гугл-очки), частных клубов, баров и т. д. вовсе не жаждут иметь возможный компромат против себя; 5) нарушение авторских прав, поскольку несанкционированное копирование чужой интеллектуальной собственности при помощи Гугл-очков трудно распознавать и контролировать; 6) наличие стран, где применение скрытых устройств видеонаблюдения приравнено к шпионской аппаратуре и запрещено (так, в марте 2013 года использование Google-Glass было запрещено на Украине) [20; 21; 22].

Очевидно, что некоторые из нынешних недостатков Google-Glass (например, часто критикуемый дизайн очков, их высокая цена, неудобство расположения дисплея) могут быть устранены в процессе технологической доработки и последующей коммерческой раскрутки. Однако более фундаментальные возражения против использования устройств, оперирующих с браузерами дополненной реальности, достойны внимательного рассмотрения.

AR-технологии: цена для человека и общества

> Я вижу множество незаметных вещей
> с моими компьютеризированными очками,
> но будущее становится для меня слишком
> неясным, чтобы в нем разобраться.
>
> *Стив Мэнн [19]*

Вряд ли случайно вопрос о социально-антропологических и культурных последствиях массового внедрения устройств с дополненной реальностью именно сейчас активно дебатируется как в онлайне, так и в оффлайне. Общество начинает осознавать, что стоит на пороге нового этапа преобразования основополагающих культурных институтов под влиянием негласной легитимизации всепроникающего «видения без взгляда, видения без смотрения» [23, p. 199], если воспользоваться емкой формулой Поля Вирилио, философа-антимилитариста, активного противника внедрения в социум информационно-зрелищных технологий военно-разведывательного генезиса.

Показательным примером диапазона мнений, колеблющихся от безоглядного приятия предлагаемых новшеств до взвешенного скепсиса и резкого их отрицания, граничащего с неолуддистскими настроениями, может служить дискуссия, развернувшаяся на форуме популярного российского сайта «arda.ru» в порядке обсуждения предложенной статьи о новых мобильных приложениях с дополненной реальностью. Многих участников дискуссии преисполнял энтузиазм по поводу расширения информационно-коммуникативных возможностей, предоставляемых новой технологией: «Сейчас дополненная реальность кажется дороговатой (в трафике) или не совсем нужна. Но пройдет немного времени, программы отшлифуются, инет станет IOG по приемлемой цене, и наши дети станут удивляться, как без этого всего жили раньше»; «Очки, через которые реальный мир будет дополняться различными слоями (опционально). Слой с ярлыками Wiki, слой с рекламой, слой с играми, слой с кино и ТВ, слой навигации <...> За этим недалекое будущее, лет 10, не больше» [24]. Наряду с этим высказывались опасения относительно того, что новые онлайн-сервисы будут стимулировать рост социальной разобщенности: «Вот раньше мой дед исколесил полстраны на своем “Москвиче” без гуглов и навигаторов, а если хотел что узнать, так просто обращался к любому человеку и ему всегда подсказывали. Скоро все эти реальности и твиттеры превратят нашу жизнь в тотальное отчаянное одиночество» [24]. Тревогу определенной части пользователей вызывало сращение технологии дополненной реальности с рекламой, со скрытыми системами слежения, возможной манипуляцией сознанием, когда «всем нам отгуглят не только информацию, но и мозги» [24].

Дополненная реальность как перспективная и многообещающая технология, совмещающая в реальном времени объекты реального и виртуального миров, в условиях несовершенного человеческого общества способна превратиться в зону повышенного риска, чреватую новыми неожиданными угрозами. Как отмечают в статье «Преступные, зловредные и неожиданные области применения дополненной реальности», выложенной на сайте Help Net Security, Грегори Конти, Эдвард Собиск, Стивен Биллингтон и Кори Кирк[7], «эра повсеместного использования дополненной реальности стремительно приближается и вместе с ней — удивительные возможности и беспре-

[7] Грегори Конти (Gregory Conti) — директор Центра информационных исследований в Военной академии США (г. Вест-Пойнт); Эдвард Собиск (Edward Sobiesk) — руководитель Программы информационных технологий в Военной академии США; Стивен Биллингтон (Stephen Billington) и Кори Кирк (Cory Kirk) — студенты старших курсов данной академии.

цедентный риск. Маловероятно, что низменная сторона человеческой природы изменится, так же как вряд ли изменится мотивация компаний, ориентированных на прибыль. Ожидайте невероятных и угрожающих вещей, которые мы не сможем игнорировать» [25]. В числе таких угроз, по мнению авторов, могут оказаться: 1) назойливое киберпреследование с помощью виртуальных граффити или рисунков, наложенных на физические объекты, но видимых только через Гугл-очки; 2) жульничество во время сдачи экзаменов (благодаря использованию приложений дополненной реальности, содержащих готовые ответы), в процессе проверки навыков, в ходе азартных игр и т. д.; 3) воровство, поскольку различные системы дополненной реальности легко могут распознавать незапертые автомобили, пустые квартиры и т. д.; 4) обнаружение злоумышленниками систем наблюдения за правопорядком, развязывающее им руки; 5) невозможность сохранить тайну личной жизни в условиях повышенной информационной прозрачности; 6) расцвет порнографии, появление новых стратегий пикапа; 7) резкое увеличение возможностей сбора, анализа и хранения конфиденциальной информации в интересах бизнеса (целевая реклама), а также спецслужб; 8) отвлечение внимания во время вождения транспортных средств, чреватое ростом инцидентов и повышением травматизма.

На наш взгляд, большая часть тех негативных воздействий, которые может внести в жизнь миллионов людей расширенное применение AR-технологий, лежит вне их возможного криминального использования. Прежде всего, это опасность своего рода маркетингового рабства, когда дополненная реальность на деле оказывается *навязанной реальностью*, поскольку во многих случаях навигация в сфере тех или иных товаров изначально слита с брендированием и предшествует формированию покупательского спроса. Насколько навязчивой может быть такого рода релевантно-контекстная реклама, чреватая тотальным маркетинговым контролем потребителя, демонстрирует израильский стартап Infinity AR, где борьба за клиента зиждется на сборе и систематизации всей доступной информации о нем (включая использование устройств для распознавания лиц, речи, настроения). Как пишет Энон Лэнденберг (E. Landenberg), руководитель проекта: «Параллельно с получением всех потоков со всех датчиков мы в полной мере используем общедоступную информацию, социальные подписки, Facebook, Twitter, Foursquare — что угодно. Мы используем все больше и больше уровней информации о вас и изучаем вас; со своей стороны, у нас есть платформа искусственного интеллекта, которая очень тщательно изучает ваши желания и потребности. Так что я знаю, что шесть из десяти последних ресторанов, в которых вы ели, — итальянские, поэтому, к примеру, осведомлен о вашей приверженности итальянской пище. Потом мы, с использованием наиболее удобного в данный момент экрана, снабжаем вас необходимой актуальной информацией. Так, если вы уезжаете на встречу, я могу рассказать вам о лучшем итальянском ресторане на ваших Glass или на смартфоне» [26].

Но, возможно, не всякому индивиду по душе такая назойливая опека, по сути, постоянное подсовывание жизненных шпаргалок, не всякий готов превратиться в вечное дитя, неусыпно пасомое существо, передоверившее заботливой компании бремя личной ответственности. К тому же огромный массив конфиденциальных данных, без разрешения индивида собираемых и хранимых в облачных серверах, превращая услужливо навязываемую, такую комфортную, дополненную реальность в *управляемую реальность* и, в любой момент, например в случае утечки данных, могущую послужить поводом для шантажа или преследования. «Только задумайтесь, — пишет российский аналитик, — если миллион людей с Google-Glass начнут записывать аудио и видео мира вокруг них, границы поиска Google внезапно станут гораздо больше, и этот поисковый индекс будет включать и вас. <…> Через 10 лет кто-то, какая-то компания или организация вдруг заинтересуется вами и захочет узнать, говорили ли вы когда-нибудь что-то, что они посчитают оскорбительным или угрожающим, или просто содержит упоминание определенного слова или фразы, которую они посчитают интересной. Простой поисковый запрос в облаке Google — инициированный через общедоступный поиск, или же с помощью федерального ордера, или с помощью чего-то посередине — немедленно покажет задокументированную историю каждого слова, которое вы произнесли, будучи в пределах слышимости Google-Glass» [21].

И, наконец, необходимо иметь в виду, что модные гаджеты с нательной электроникой — начальный этап создания интерфейсов со смешанной реальностью. Целенаправленное стирание различий между цифровым и естественным мирами в AR-технологиях последующих поколений сделает возможным существование чисто виртуального интерфейса, что потребует от граждан будущего бесконечно мобильного и полностью транспарентного мира такой ответственности и бдительности, которые нам сейчас трудно представить.

Список литературы

1. *Чивчалов А.* Социальные последствия дополненной реальности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arnext.ru/articles
2. Прими красную таблетку. Философия и религия в «Матрице» / под ред. Г. Истффета. — М.: Ультра культура, 2003.
3. *Рейнгольд Г.* Умная толпа: новая социальная революция. — М.: ФАИР ПРЕСС, 2006.
4. *Azuma R.* A Survey of Augmented Reality [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cs.unc.edu/-azuma/ARpresence.pdf
5. *Milgram P., Kishino A.F.* Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vered.rose.utoronto.ca/people/paul_dir/IEICE94/ieice/html

6. Многослойное представление информации (дополненная реальность) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.formulabio.ru/wp-context/uploads/2013/AR.pdf
7. Mobile Phone Augmented Reality: Market Analysis and Forecast [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gartner.com/hc/images/215650_001.gif
8. *Черникова А.* Дополненная реальность: три перспективы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.lookatme.ru/mag/industry/industry-research/193763
9. *Лиссвицкий А.* Дополненная реальность: итоги 2013 года по версии ARnext [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arnext.ru/articles
10. *Чивчалов А.* Семь способов, как дополненная реальность улучшит вашу жизнь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www/arnext.ru/articles
11. *Журавишкина В.* О проекте «Дополненная реальность для городов России» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.digitalproduser.ru
12. Augmented Reality [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.website-turnkey.com.ua/index.php
13. Рекламу дополнили реальностью [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.sostav.ru/news/2012/04/17
14. *Николаева Е.* Play Display дополняет реальность [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.expert.ru/expert02013/20
15. *Лиссвицкий А.* Эра Google-Glass никогда не наступит [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arnext.ru/articles
16. *Starner T.* Google-Glass Lead: How Wearing Tech on Our Bodies Actually Helps It Get Out of Our Ways [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wired.com/opinon/2013,12
17. *Honan M.I.* Glasshole: My Year With Google-Glass [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wired.com/gadget lab/ 2013
18. *Mann St.* From Wikipedia, the free encyclopedia [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wikipedia.org/wiki/Steve_Mann
19. *Mann St.* My «Augmendiated» Life [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.edgefighter.com/2013/5/31/steve-mann-my-augmendiated-life-ieee-spectrum
20. 10 причин против Google-Glass [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.total.kz/hitech/technics/2013/07/09
21. *Шандров А.* Функция Google-Glass, о которой не говорят [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.shkasjon.blogspot.ru/2013/06/google-glass.html
22. Google-Glass не будет иметь успеха — 5 причин почему [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.techno.bigmir.net/technology/1537762
23. *Armitage J.* The Kosovo War Took Place in Orbital Place. CTheory Interview with Paul Virilio // Life in the Wires: The Future(s) of Technoculture. The Critical Theory Reader / eds. A. Kroker a. M. Kroker). — Montreal: New World Perspectives, 2006.
24. Дополненная реальность [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arda.ru/2010/02/14/20421
25. *Конти Г. и др.* Преступные, зловредные и неожиданные области применения дополненной реальности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.al-kuzin.livejournal.com/289853.html
26. *Лиссвицкий А.* Как дополненная реальность строит собственное будущее: четыре компании, четыре мнения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arnext.ru/interview

УДК 008+1.18
ББК 71.0+87.8

Г.Ю. ЛИТВИНЦЕВА

СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И АНТИМИР РОССИЙСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Проводится сравнительный анализ «смехового мира», или «антимира», в средневековых и постмодернистских художественных текстах. В постмодернистских текстах, как и в средневековых пародиях, создается изнаночный, перевернутый мир, свободный от норм этикета и пристойности. Постмодернистские писатели и художники разрушают «классический» эстетический канон, ограничивающий свободу творческого самовыражения и восприятия художественного текста как самодостаточного. Гротескный гиперреализм российских постмодернистов является возрождением на новом уровне пародийной травести средневековой топографии.

Ключевые слова: постмодерн, средневековая пародия, карнавал, хеппенинг, перформанс, деконструкция, абсурд, гротескный реализм и гиперреализм.

В развитии российской культуры рубежа веков четко прослеживаются такие сходные черты, как крушение устоявшихся ценностей, ощущение «разорванности» исторического процесса, ожидание конца. Так, на рубеже XVII—XVIII веков Петровская эпоха характеризуется «разрывом» с предшествующей культурой, разрушением традиционных ценностей и, как следствие, психологической фрустрацией людей древнерусского склада в ответ на нововведения великого реформатора. На рубеже XIX—XX веков происходит релятивизация норм и ценностей, декадентством в той или иной степени были заражены деятели русской культуры и политики.

Культура эпохи постмодерна, окончательно утвердившаяся на рубеже XX—XXI веков, не является исклю-

III В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

чением, более того, носит беспрецедентный характер. Ж. Бодрийар приходит к трагической констатации рассеивания и запутанности всех ценностей, невозможности «вновь овладеть принципами эстетического, сексуального и политического определения вещей» [1, с. 18]. Эту ситуацию и пытается в своих категориях осмыслить постмодернизм, который является одним из направлений эпохи постмодерна.

Анализируя творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Вик. Ерофеева, В. Шарова, Л. Петрушевской, М. Эпштейн акцентирует внимание на присутствии в их произведениях агрессии, сексуальных отклонений, абсурда и приходит к выводу о том, что российский постмодернизм продолжает традиции русской классической литературы. М. Эпштейн отмечает, что постмодернистская литература, как и классическая, строится в соответствии с дуалистической моделью, в которой полюса зла и добра всегда сходятся. Она основана на том самом кощунстве, которое невозможно без предпосылки святости, постмодернисты «кощунствуют, потому что признают святость того, над чем кощунствуют» [2, с. 157].

Можно выделить и еще одну связь российского постмодернизма с традиционной культурой — это связь со «смеховым миром», или «антимиром», Древней Руси и средневековой пародией в целом. В этом контексте представляет особый интерес сравнительный анализ «смехового мира», или «антимира», в средневековых и постмодернистских произведениях литературы и искусства.

Д.С. Лихачев, исследуя своеобразие средневекового смеха отмечал, что сущность смешного остается во все времена одинаковой, но в смеховой культуре всегда очень четко проступают национальные черты и черты эпохи [3, с. 3].

В российском и западном постмодернизме наблюдаются общие черты, одни и те же приемы. Постмодернисты выступают против просветительского логоцентризма эпохи модерна, они переосмысливают ее главные идеи — гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, названные Ж.-Ф. Лиотаром «великими метаповествованиями», которые «тотализируют представления о современности» [4, p. 7]. Французский мыслитель не верит в универсальность учения о бытии и предостерегает современного человека от опасности поглощения его глобальными детерминизмами. Если в эпоху модерна теории боролись одна с другой, мотивируя эту борьбу стремлением привести мир к идеалу, то в эпоху постмодерна наблюдается существование различных, часто противоположных, точек зрения. Нет принципиальной разницы и между научной теорией и вымыслом, поэзия, как и естественные науки, является эффективным способом проникновения в тайны мироздания. Так, В.М. Дианова подчеркивает, что «новое отношение к миру предполагает сближение деятельности ученого и литератора, научного и художественного познания» [5, с. 24].

Но, если западный постмодернизм есть результат творческих исканий интеллектуалов, пересматривающих стили, концепции и ценности эпохи модерна в духе демократического культурного плюрализма, то российский постмодернизм нацелен на преодоление авторитарности любого рода, тоталитарности сознания. В этой связи, В.М. Дианова отмечает, что писатели используют метод деконструкции, который заключается в «превращении лозунгов и штампов пропаганды в абсурд, с помощью введения их в несовместимый с ними контекст» [6, с. 74].

Прежде всего, российские постмодернисты своим творчеством способствуют изменению отношения к оценке художественных и литературных текстов. С XVIII века в русской культуре литература становится некоей моделью, определяющей жизненные ориентиры человека, душевные переживания, нормы поведения. Ю.М. Лотман подчеркивал, что в западноевропейской культуре литература и жизненная практика функционируют как отдельные миры, а для русской литературы XVIII века «характерно стремление слить эти сферы и перестроить бытовую по нормам идеальной» [7, с. 111]. Следует отметить, что тенденция слияния жизненной практики, общественной жизни с литературой, а позже с искусством, станет определяющей в дальнейшем развитии русской культуры. Осуществляя деконструкцию «метанарративов», пародируя стиль наших классиков, постмодернисты борются не с великой русской литературой, а с традицией подменять литературой жизнь. В этой связи представляется важным обратиться к древнерусской пародийной схеме построения вселенной, определенной модели построения антимира, поскольку она принципиально отличалась от пародийной схемы эпохи модерна. В этом отношении антимир, создаваемый в постмодернистских произведениях литературы и искусства, непосредственно связан с народно-смеховой, карнавальной культурой Средневековья.

Д.С. Лихачев показал, что в древнерусских пародиях «вселенная делится на мир настоящий, *организованный*, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир “антикультуры”. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений» [3, с. 16]. Смысл древнерусских пародий заключается в создании мира без системы, мира нелепого и дурацкого. Д.С. Лихачев отмечал, что смех в пародиях обращен против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Исследуя сущность смеховой культуры средневековья, М.М. Бахтин писал, что к специфической природе народного смеха недопустимо применять критерии, сложившиеся в условиях буржуазной культуры и эстетики Нового времени. В средневековом карнавале имела место отмена всех иерархических отношений, норм этикета и пристойности [8, с. 16].

В таких формах постмодернистского искусства, как хеппенинг и перформанс, прослеживается тесная связь со средневековой карнавальной культурой. М. Бахтин отмечал, что различные народно-зрелищные формы тяготели к народно-площадной карнавальной культуре, которая не входит в область искусства, а находится на границах искусства и самой жизни [8, с. 12]. Как и в карнавале, в хеппенинге разыгрывается сама жизнь.

Безусловно, хеппенинг нельзя отождествлять с народным карнавалом, поскольку это форма современного искусства, которой присущи такие черты, как эпатажность, провокативность, маргинальность, спонтанность. Теория и практика хеппенинга опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. В то же время, хеппенингу присущи и черты карнавальной культуры. Обычно хеппенинги связывают со скандальностью, нарушением моральных принципов и норм. Дело в том, что хеппенинги и перформансы, как и народно-смеховую культуру средневековья, недопустимо оценивать по критериям сатирического смеха Нового времени, который представляет собой смех отрицающий. Сатирик ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему.

М.М. Бахтин и Д.С. Лихачев отмечали важную особенность карнавального смеха — направленность его на самих смеющихся. Для карнавального языка характерна своеобразная логика, которую М.М. Бахтин называл логикой «обратности», «наоборот», «наизнанку», «логикой непрестанных перемещений верха и низа ("колесо"), лица и зада», для него «характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний» [8, с. 16]. Авторы древнерусских пародий смешат собой, притворяются дураками, то есть создают «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы» [3, с. 10].

Если к постмодернистскому искусству применить критерии восприятия средневековой пародии, то и образы «человека-собаки» О. Кулика, «хама» А. Бренера, «скандалиста» А. Тер-Оганяна, «бунтаря» О. Мавроматти будут восприниматься не как нарушение моральных норм и оскорбление национальных и религиозных чувств, а как «авторские образы», необходимые для «смеховой работы». Зрителю предоставляется возможность рассматривать их действа как зрелище, а не как рефлексию на действительность. И предполагаемой реакцией зрителей должен быть смех, свидетельствующий о понимании того, что перед ними зрелище, а не реальная жизнь. Художники создают изнаночный, дурацкий, перевернутый мир, в котором человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду.

Так, художник Вл. Мамышев-Монро выходит с шариками на улицу в поддержку ГКЧП (август 1991 года), а Ольга Тобрелутс в ночь октябрьских событий 1993 года в образе Мальвины пробирается к Белому дому. Позже, в 2000 году, члены экспериментального творческого объединения «Свои 2000» превратили первомайскую демонстрацию оппозиционных партий в карнавальное шествие с бессмысленными и абсурдными лозунгами и рисунками.

В. Подорога акцентирует внимание на том, что акционизм «пытается создать новую антропологию — антропологию актуальной телесности» [9, с. 145]. Художники разрушают всемогущество разума и рефлексии и призывают к свободе самовыражения через тело. И здесь прослеживается связь со средневековой традицией русского юродства. А.М. Панченко достаточно подробно раскрыл зрелищный характер данного феномена, выделяя такие черты юродства, как театральность, лицедейство и притворство. Он также подчеркивал, что юродивые выражают презрение к общественным приличиям, они «не считаются с условиями места и времени, "ругаясь миру" даже в божьем храме, во время церковной службы» [3, с. 101].

На выставке «Арт-Манеж-98» А. Тер-Оганян организовал перформанс «Юный безбожник». На стене были развешены иконы, которые можно было подвергать «переработке» — резать ножом, разрисовывать фломастером, рубить топором. Согласно объявлению, повешенному в зале, ценителям современного искусства предлагалось приобрести иконы по установленным ценам. За определенную плату можно было получить и такие услуги, «как осквернение приобретенной вами иконы юными безбожниками; осквернение иконы лично вами под руководством юных безбожников; получение консультации для осквернения иконы на дому» [10].

В постмодернистских текстах литературы и искусства переосмысливаются, деконструируются стили, концепции и ценности эпохи модерна в игровом, пародийном ключе. И именно такие черты, как карнавализация, маргинальность, ироничность как форма разрушения, являются ключевыми. А. Тер-Оганян в своем перформансе осуществил деконструкцию, целью которой являлась десакрализация предметов культа. И сам художник видел цель в акцентировании внимания на искусстве, которое возникло тогда, когда перестало быть сакральным объектом. С помощью данной акции А. Тер-Оганян выражал и свой протест против запрета взаимодействия художника с сакральным.

Восприятие перформанса А. Тер-Оганяна российской аудиторией как кощунственного связано с тем, что к нему применялись критерии оценки эпохи модерна. К тому же, для российской аудитории радикализм художника оказался неприемлемым, поскольку он отождествлялся с реальным кощунством над церковью и уничтожением икон в советский период. Тот факт, что художник буквальное перевел в символическое поле, осуществил деконструкцию реального акта уничтожения икон, не брался во внимание. В изнаночном мире А. Тер-Оганяна хотя и сохраняется связь с настоящим миром, тем не менее, очень важна полнота вывертывания. Создавая картину кромешного или опричного мира, художник тем самым подчеркивал чудовищность реального вандализма. А. Тер-Оганян акцентировал внимание на принадлежности данного акта к антимиру, он «разоблачал» реальный вандализм постмодернистским способом.

На взаимодействие художника с сакральным направлен и перформанс О. Мавроматти «Не верь глазам» («Распятие»), который являлся фрагментом фильма о современном искусстве «Слепое пятно». Герой-художник, которого играл О. Мавроматти, был распят на подобии креста, а на спине у него бритвой была вырезана надпись: «Я не сын Бога». В данной акции О. Мавроматти, подобно М. Абрамович и Орлан, экспериментировал с собственным телом. Для художника истинное искусство — это боль (он был прибит гвоздями к кресту) и жертвенность (отсылка к Христу).

Особый интерес представляют художники, осуществляющие деконструкцию образа Богоматери. На выставке «Россия-2» в 2005 году было представлено произведение О. Кулика «Мадонна с младенцем» из цикла «Остановка»: стеклянная автобусная остановка, на одной из стенок которой вместо рекламного постера помещена фотография террористки с поясом шахида. Сам художник свой радикализм, как это ни парадоксально, объясняет состраданием к женщине и говорит о том, что ему «не дает покоя вопрос, как могло случиться, что прекрасная женщина, призванная рожать или позировать художнику, несет смерть» [11, с. 303].

Экспозиция картин российской и израильской художницы Галины Блейх, выставленная в Тель-Авивском Доме журналистов в 2009 году, вызвала бурю негодования. В семи картинах художница вместо лица Мадонны подставила фотографии террористок-самоубийц. На свои полотна она наклеила слой «раненой» земли, взятой с места, где были убиты евреи. Публике объяснялось, что экспозиция имеет целью осуждение терроризма, демонстрацию несовместимости в женщине насилия и созидания. По замыслу Г. Блейх, сравнение женщин-убийц с Мадонной должно подчеркнуть чудовищность их деяний. Но реакция на экспозицию со стороны общественных деятелей, политиков и жертв терактов не была созвучна замыслу художницы.

Говоря об образе Богоматери в искусстве, А. Эпштейн отмечает, что секуляризованное преображение мотивов, связанных с ее иконографией, берет начало еще в работах деятелей культуры конца XIX — начала XX века: Эдварда Мунка, Августа Маке, Макса Эрнста и Кузьмы Петрова-Водкина [12]. А. Эпштейн анализирует работы этих художников, давно признанные неотъемлемой частью общего культурного наследия, и размышляет о том, можно ли считать их «кощунственными». Произведения великих художников не принимались церковью и по ее велению их замазывали или дорисовывали. Яркий пример — обнаженные тела на фресках Микеланджело.

Произведения А. Тер-Оганяна, О. Мавроматти, О. Кулика, Г. Блейх предназначены аудитории, оценивающей искусство как самодостаточную сферу, которую нельзя отождествлять со сферой богослужения и Храма. Эта оценка имеет глубокие исторические корни и непосредственно связана с моделью построения антимира в средневековых пародиях.

Отличие средневековой пародии от пародии Нового времени Д.С. Лихачев показал на примере русской демократической сатиры XVII века. В таких пародийных произведениях, как «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Праздник кабацких ярыжек», «Сказание о бражнике», мы можем найти «пародии на церковные песнопения и молитвы, даже на такую священнейшую, как “Отче наш”. И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к “благочестивому читателю”» [3, с. 12]. Интересно, что в XVIII веке ситуация изменилась. Автор предисловия к «Службе кабаку» учел это и сделал следующие пояснения: «”Служба кабаку” полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует» [3, с. 26].

Подобно древнерусским пародиям в перформансах художники создают антимир, в котором выворачиваются наизнанку религия, церковь, святые образы. Антимир противостоит представлениям об идеальной реальности: святости, церемониальности и этикету.

Антимир в произведениях В. Пелевина, В. Сорокина, Вен. Ерофеева, Вик. Ерофеева, Л. Петрушевской полон патологии, насилия, садистских картинок, физиологических отправлений. Погружая наши «вечные вопросы» в жутковато-юмористический контекст, писатели снимают с реальности покрова этикета, церемониальности и освобождают от всей сложной знаковой системы данного общества. Как и в древнерусских пародиях, в этих произведениях особое место занимает физиология и нагота. Д.С. Лихачев, приводя отрывки из «Службы кабаку»: «наг объявляешься, не задевает, ни тлеет самородная рубашка, и пуп гол: когда сором, ты закройся перстом», отмечал, что особую роль в обнажении играет нагота гузна, когда «голое гузно» вымазано в саже или кале, метет собой полати: «голым гузном сажу с полатей мести во веки» [3, с. 20]. «Служба кабаку» изображает кабак как церковь, но в нем нет издевательства над церковью как таковой. М.М. Бахтин также отмечал, что для карнавальной площадной речи характерно употребление ругательств, бранных выражений, о которых можно говорить как об особом речевом жанре [8, с. 23].

В «Повести о бражнике» представлен мир «антикультуры» — мир перевернутый, дурацкий и невозможный. Бражник, который менее греховен и более умен, чем Давид, Соломон и популярный на Руси Никола, только по меркам пародии Нового времени является кощунственным образом, поскольку воспринимается узко и буквально. Буквально нельзя воспринимать и образы, представленные в постмодернистских произведениях, они кощунственны только с точки зрения «классического» канона. Бражника из средневековой повести можно сравнить с Веничкой из поэмы Вен. Ерофеева «Москва—Петушки». М. Липовецкий подчеркивает близость поэмы «к “пиршественной традиции”, к кощунственным травестиям, сплетающим сакральные образы с мотивами “телесного низа”» [13, с. 156]. М.М. Бахтин все творчество Ф. Рабле оценивал как наследие народной смеховой культуры. Ему удалось развеять обвинения в адрес писателя в «грубом физиологизме», «биологизме», «натурализме». Подобного рода обвинения предъявлялись и предъявляются к произведениям В. Сорокина.

Перевернутый мир произведений В. Сорокина, как и народно-смеховая культура, проникнут карнавальным мироощущением, для него характерен язык карнавальных форм и образов, карнавальных вольностей. В. Сорокин выступает против эстетических и литературных норм Нового времени, осуществляя языковую деконструкцию, связанную с моделированием нетоталитарного письма,

стремлением «обнаружить или как-то обозначить разрыв в присутствии, обнаружить зоны, свободные от тотальной трансляции абсолюта» [14, гл. 5]. Тотальность и тоталитарность текста писатель «выносит на поверхность и делает объектом игры» [15, с. 56].

Эстетическую концепцию бытия Ф. Рабле М.М. Бахтин условно называет гротескным реализмом, в котором материально-телесная стихия есть явление положительное. Его ведущей особенностью является снижение, «то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [8, с. 26]. Снижение в гротескном реализме означает переосмысление и перемешивание всего священного с образами материально-телесного низа, снижение амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. М.М. Бахтин отмечал, что такие гротескные образы Рабле, «как бросание калом, обливание мочой, испражнения, с точки зрения “классического” канона циничны», поскольку положительный и отрицательный полюсы становления (рождение и смерть) разорваны и противопоставлены. Поэтому и кал, и моча «приобретают узко бытовой, однозначный смысл (наше современное значение “кал”, “моча”)» [8, с. 248]. Не случайно речевые нормы литературной речи Нового времени налагали запрет на вышеперечисленные темы, и гротеск, связанный с народной смеховой культурой, оказался вне большой литературы.

Как творчеству Ф. Рабле, так и творчеству В. Сорокина присущ гротескный реализм, а точнее, гротескный гиперреализм, основанный на эстетической концепции смеховой культуры. Именно поэтому к героям его произведений недопустимо применять моральную оценку, поскольку они изначально заданы в пародийной перспективе. В гротескном реализме Ф. Рабле и гротескном гиперреализме В. Сорокина можно обнаружить сходные черты.

Анализируя эпизод родов Гаргамеллы из IV главы романа Ф. Рабле, М.М. Бахтин акцентировал внимание на анатомическом характере телесного низа. Роженица объелась требухой и выпавшую во время родов кишку, принимают за новорожденного. Гротескность усиливается еще и «карнавальным рождением ребенка через левое ухо. Ребенок идет не вниз, а вверх: это типичная карнавальная обратность (“шиворот-навыворот”)» [8, с. 250]. Такой же карнавальный характер носит и крик, едва появившегося на свет ребенка, который заорал: «Лакать! Лакать! Лакать!».

Подобного рода движение не вниз, а вверх имеет место в сцене изнасилования в романе В. Сорокина «Сердца четырех». Для рокового соития насильники делают девушке трепанацию черепа электрорубанком. Перевернутость ситуации налицо. Это то самое снижение, о котором говорил М.М. Бахтин, когда предмету или ситуации дается несвойственное им обратное употребление или назначение. Все выворачивается наизнанку: верх занимает место низа, зад — место переда, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле. Смысл сорокинской деконструкции и гротескного гиперреализма начинает проясняться, когда узнаешь, что крайне «необычное действие» происходит в бывшем райкоме партии, где советским гражданам «промывали мозги». Совершенно очевидно, какие нецензурные слова вспоминаются, когда речь идет об изнасиловании в голову. Б. Соколов, применяя к оценке данного эпизода постмодернистские критерии, отмечает, что он должен вызывать «у человека с нормальной психикой и мировосприятием приступ здорового смеха. Серьезное отношение к абсурдному, заклятие смехом страшного порождает поразительный, уникальный комический эффект» [16, с. 26].

В «Голубом сале» В. Сорокин создает гротескный образ ААА накануне родов. Если у Ф. Рабле ребенок во время родов вышел через левое ухо, то у В. Сорокина ААА разродилась яйцом, которое должен проглотить наследник, дабы «не засох живой корень» и «не разорвалась цепь златая». Только четверо, из 38 выбранных подростков, предприняли попытку стать наследниками и преемниками ААА: у Роберта произошло мочеиспускание, Белка «рухнула на заблеванный ковер», Женька «повалился навзничь, забился на полу», Андрюха «всхлипнул, неловко взмахнул руками, обхватил голову скрюченными пальцами и громко выпустил газы». И только рыжий Иосиф, с отвратительным красным лицом, опустился на колени, «открыл большой, как у птенца рот и проглотил яйцо» [17, с. 251]. Роды для ААА были смертельны, и перед тем, как навсегда закрыть глаза, она предрекла Иосифу: «Те, кто попытался, будут просто рифмовать. А ты станешь большим поэтом» [17, с. 252]. Гротескный гиперреализм в этом эпизоде непосредственно основан на том самом снижении, о котором говорил М. Бахтин. Снижение роет телесную могилу для нового рождения, оно амбивалентно, поскольку имеет одновременно положительный и отрицательный полюсы становления.

У В. Сорокина гротескные образы связаны с языковой деконструкцией, со смертью старого и рождением нового языка, нацеленного на реабилитацию телесности в русской классической литературной традиции. В исследованиях, посвященных творчеству В. Сорокина, авторы акцентируют внимание на писательском приеме «сюжетного слома», выражающемся в резком, внезапном переходе от стилизации дискурса русского классического или соцреалистического романа к гипернатурализму. Так, В. Курицын отмечает, что писатель «начинает повествование как чистую пропись того или иного дискурса», а завершает его «либо нарастающими потоками непонятной речи, либо нарастанием запредельного насилия» [18, с. 96].

В начале романа «Сердца четырех» подросток случайно роняет батон в лужу, хочет уйти, но к нему подходит высокий старик, на котором было «серое поношенное пальто и армейская шапка-ушанка» [19, с. 6]. Старик, опираясь на палку, просит мальчика помочь довести его до нужного места. По дороге он рассказывает подростку о трудностях военных лет и, конечно же, о цене хлеба. В. Сорокин мастерски имитирует стиль произведений соцреализма, играет с до боли знакомыми клише о «цене хлеба», «уважении к пожилым людям», «почитании к

подвигу» и т. д. У этой истории совершенно неожиданный конец: подросток доводит старика до вагончика, в котором «инвалид войны и труда» начинает домогаться мальчика. В. Сорокин «выворачивает наизнанку», доводит до абсурда эстетику соцреализма и сам метод соцреалистического романа, с помощью которого, якобы, возможно адекватно отразить действительность. Смысл сорокинской деконструкции заключается в превращении в объект игры, в вытаскивании наружу фальши и оборотной стороны коммунистической идеологии. Писатель обращается к великим идеям коммунистического воспитания и пропаганде этих идей в литературных произведениях для доказательства их бессмысленности и бессилия, показывая ту гниль, которая кроется за высокими словами и лозунгами.

В рассказе «Сергей Андреевич» для его героя Соколова учитель это кумир, мальчик с придыханием ловит каждое его слово. Далее известный переход от стилизации соцреалистического дискурса к грубому натурализму: Соколов поедает экскременты любимого учителя. В рассказе прослеживается пародийная травестия средневековой топографии, когда движению вверх противопоставляется движение вниз. Так, у Ф. Рабле в эпизоде с подтирками маленький Гаргантюа рассказывает отцу о новом и наилучшем виде подтирки, доставляющей неизъяснимое удовольствие. Он подтирался и бархатной подушечкой, и шапочкой одной дамы, и шейным платком, и атласными наушниками, и шляпой пажа. М. Бахтин отмечал, что у Гаргантюа «блаженство рождается не в верху, а в низу, у заднего прохода. Показан подробно и путь восхождения — от заднего прохода через прямую кишку к сердцу и мозгу» [8, с. 419]. У В. Сорокина соцреалистический дискурс переводится в материально-телесный низ, гиперболизация дается в постмодернистском ключе, гротескный реализм Ф. Рабле доводится до гротескного гиперреализма. Восторженность Соколова учителем: «Спасибо вам за все, Сергей Андреевич. Я…я… никогда в жизни не забуду то, что вы для меня сделали. Никогда! И вы…вы…великий человек» [20, с. 15], так же как и наслаждение Гаргантюа подтирками, «погружается в тело, в самый его низ».

М. Липовецкий приходит к важной мысли о том, что дискурс русской литературы, который В. Сорокин переводит в физиологическое измерение, одновременно приобретает трансцендентальное измерение, причем «это измерение трансцендентально только потому, что находится за пределами дискурса и дискурсивности вообще» [21, с. 229]. Об этом же говорит и И. Калинин, видящий парадокс письма В. Сорокина в наличии коллекции литературных приемов, которые присутствуют, но как неважные, не выполняющие функцию конституирования литературы. И. Калинин делает интересный вывод о том, что В. Сорокин осуществляет попытку начать литературу с нуля, освободив ее «от риторической конвенциональности поэтического языка, но наделив ее структурной стабильностью метафизики, символическим буквализмом мифа и перформативной силой ритуала» [22, с. 267].

Выход В. Сорокина за пределы дискурсивности и наделение им литературы символическим буквализмом мифа и перформативной силой ритуала является проявлением на новом уровне гротескного реализма. Гротескный гиперреализм стремится захватить становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия, и в своих образах дает оба полюса становления, «одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающееся» [8, с. 61]. Гротескный гиперреализм В. Сорокина является средством преодоления логоцентризма эпохи модерна и возрождением на новом уровне пародийной травестии средневековой топографии.

Очень символично, что в последних своих книгах — «День опричника», «Сахарный кремль», «Теллурия», В. Сорокин, описывая будущее России, создает карнавально-лубочный образ неосредневековья. В этих произведениях писатель выходит за рамки языковой деконструкции, направленной на борьбу с «великими метаповествованиями» (Ж.-Ф. Лиотар) и на моделирование нетоталитарного письма (М. Берг). В «Дне опричника» он предугадал государственно-православную вакханалию, когда о ней еще не было и речи, поэтому в «Теллурии» пророчество писателя пугает. Смысл сорокинской деконструкции состоит в «вытаскивании наружу» постцинизма, в обнаружении фальши существующих в обществе отношений и порядка, «когда издеваться и ругаться нет ни сил, ни смысла, и только хлопаешь широко раскрытыми глазами, смотря на мельтешение глупости и крови <…> и понимаешь, что единственное спасение <…> в гвоздике теллуровом, который в голову забьешь и счастье обрящешь» [23]. Когда нелепый, кромешный мир становится миром действительным, реальным, а мир, упорядоченный и благополучный несправедливым и чужим, антимир идет в активное наступление на мир действительный, демонстрируя «неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности» [3, с. 62].

С активным наступлением антимира на мир реальный связано и творчество арт-групп «Война» и «Бомбилы». Во многом они продолжают традиции перформансов 1990-х годов. Также как О. Кулик, А. Тер-Оганян, А. Осмоловский, и А. Бренер арт-группы деконструируют театральность, симуляционность общественных отношений. Как и художники 1990-х годов, они используют хеппенинги и перформансы в качестве форм, направленных на борьбу против ограничений творческого самовыражения.

В то же время перформансы начала нового века носят ярко выраженный социальный и политический характер. Если в 1990-е годы художники представляли себя в качестве произведения искусства и приносили себя в жертву через испытание собственного тела болью, то художники нового века атакуют «конкретные идеологемы, нормы и институты», их акции направлены «на дискурс власти и на тех людей, которые представляют их в сознании общества» [9, с. 146]. Именно поэтому они подвергаются преследованию со стороны властей. Их акции оценивают не только знатоки актуального искусства, а все медийное сообщество. Творчество арт-групп предстает как протестное уличное искусство, более эффективная, чем митинги и пикеты, форма политического протеста.

В современном обществе система симуляции доведена до совершенства, в нее включены даже разного рода оппозиции и протесты. Художники противостоят симуляции современного мира, создавая симулякры более высокого порядка, показывающие его абсурдность. Их творчество направлено на преодоление абсурда жизни своеобразным и непривычным для традиционной аудитории способом, когда используется тот же метод абсурда, «выворачиваются наизнанку» идеалы, ценности, самое святое, что есть у человека. М. Уэльбек, называя современное искусство искусством интервенции, заявляет о его главном принципе, состоящем в «создании действенной параболы, которую потом подхватывают и передают в более или менее искаженном виде, чтобы рикошетом изменить и общество в целом» [24, с. 115].

Выражая протестные настроения общества, группа «Война» прибегает в своих перформансах к карнавальному языку и логике непрестанных перемещений верха и низа, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний, о которых говорил М.М. Бахтин. В их перформансах присутствуют смеховые образы, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Это и рисование неприличных рисунков в акции «Х... в плену у ФСБ», и хулиганство в отделении милиции в Мытищах в процессе проведения акции «Уничтожение мента в его доме». Самая скандальная акция группы «Е...за наследника Медвежонка», проходившая в Государственном биологическом музее, была приурочена к президентским выборам. Перформанс отличался грубым натурализмом (совокупляющиеся пары), и его можно рассматривать как пропаганду порнографии и надругательство над моральными нормами, а можно рассматривать как деконструкцию курируемого президентом национального проекта по повышению рождаемости или как деконструкцию состояния умов предвыборной России. В перформансах художники создают симулякры более высокого порядка (симуляция симуляции), выходящие за рамки антимира и указывающие на отсутствие смысла, справедливости и устроенности мира действительного.

Творчество российских постмодернистов разрушает «классический» эстетический канон, ограничивающий свободу творческого самовыражения и восприятия художественного текста как самодостаточного. Свобода творческого самовыражения проявляется в освобождении от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии, от языкового догматизма. В.М. Дианова акцентирует внимание на актуальности постмодернизма в нашей стране, поскольку он затрагивает проблемы «выбора пути, самореализации, самоопределения, расставания с тоталитаризмом и посттоталитарной эпохой, обновления мира художественной культуры, переосмысления собственной истории и перемены отношения к прошлому» [6, с. 73].

Сегодня в России идет процесс формирования аудитории, интересы которой фокусируются на пересечении границ «высокой» и «массовой» культуры, не отождествляющей сферу литературы и искусства с реальной жизнью. Виктор Ерофеев в статье «Поминки по советской литературе» говорит о необходимости завершения традиционного литературоцентризма русской культуры. Гиперморализм русской литературы, провозглашающей и утверждающей высшие ценности, должен, с точки зрения Ерофеева, смениться ситуацией, когда литература «будет не больше, но и не меньше, чем литература» [25, с. 434]. Для тех, кто находится вне данного процесса, вероятно, необходимо, как и в XVIII веке, снабжать произведения писателей предисловиями к благочестивому читателю, как это делал автор предисловия к «Службе кабаку».

Безусловно, анализируя постмодернистскую пародию, нельзя ограничиваться только ее связью с гротескным реализмом, основанным на эстетической концепции средневековой смеховой культуры. Смех в постмодернистских пародиях относится к национальному типу смеха, но под воздействием эпохи он приобретает специфические черты. Антимир российского постмодернизма во многом может быть понят через анализ сущности гротескного реализма народной культуры Средневековья и взаимодействия с ним.

Список литературы

1. *Бодрийар Ж.* Прозрачность зла. — М.: Добросвет; Изд-во КДУ, 2012.
2. *Эпштейн М.* Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной системы к троичной // Звезда. — 1999. — № 2.
3. *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* Смеховой мир Древней Руси. — Л.: Наука, 1976.
4. *Lyotard G.-F.* La condition postmoderne: Rapport sur le savir. — Paris, 1979.
5. *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. — СПб.: Петрополис, 1999.
6. *Дианова В.М.* Российский постмодернизм // Культурные ценности и практики культуры современной России. — Вып. 2.— СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.
7. *Лотман Ю.М.* Очерки по истории русской культуры XVIII— начала XIX века // Из истории русской культуры. — Т. IV. Ч. 1. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
8. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.
9. *Подорога В.* Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. — М.: Grundrisse, 2013.
10. *Ройзман А.* «В Петербурге часть мракобесов решила запретить всё» // Запрещенное искусство [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=10699&chtotoq------q&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4#
11. *Кулик О.* Ничто нечеловеческое мне не чуждо. — М.: Kerber, 2007.
12. *Эпштейн А. Д.* Мобилизованная Богородица: панк-молебен группы «Pussy Riot» в Храме Христа Спасителя / Новое литературное обозрение. Неприкосновенный запас. — 2012. — № 3 (83).
13. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997.

14. *Берг М*. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
15. *Курицын В*. Отечественный постмодернизм — наследие соцреализма и русского авангарда // STUDIA RUSSICA HELSIGIENSIA ET TARTUENIA V. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. — Хельсинки, 1996.
16. *Соколов Б*. Моя книга о Владимире Сорокине. — М.: АИРО, 2005.
17. *Сорокин В*. Голубое сало. — М.: Ad Marginem, 1999.
18. *Курицын В*. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2000.
19. *Сорокин В*. Сердца четырех. — М.: АСТ, 2008.
20. *Сорокин В*. Сергей Андреевич / В. Сорокин. Первый субботник. — М.: Ad Marginem, 2001.
21. *Липовецкий М*. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 2 (120).
22. *Калинин И*. Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 120.
23. *Иткин В*. «Теллурия»: гвоздь в голове Владимира Сорокина // НГС Афиша [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://relax.ngs.ru/news/more/1465248
24. *Уэльбек М*. Возможность острова. — СПб.: Азбука-классика, 2009.
25. *Ерофеев В*. Поминки по советской литературе. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. — М., 1996.

[...явление]...

УДК 78.01
ББК 85.31

В.О. ПЕТРОВ

СЕМАНТИКА ОБРАЗА СМЕРТИ В СВЕРХЦИКЛЕ «МАДРИГАЛЫ» ДЖОРДЖА КРАМА

(К 85-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА)

Рассматривается один из уникальных сверхциклов постмодернистской эпохи — «Мадригалы» американского композитора Джорджа Крама. Акцентируется семантическое значение в произведении образа Смерти. Устанавливаются параллели между трактовкой этого образа самим композитором и автором текста произведения — поэтом Ф. Гарсиа Лоркой. Делается вывод о том, что Крам, взяв за основу отдельные фразы испанского поэта и драматурга, создал собственную сквозную смысловую драматургию, углубив трагедийность образа Смерти.
Ключевые слова: Крам Джордж, Лорка Ф. Гарсиа, постмодернизм, музыка XX века, новации, образ Смерти.

Музыкальное наследие американского композитора Джорджа Крама не слишком велико: не многим более сорока музыкальных опусов. Однако новации в этих сочинениях настолько значимы, что имя композитора можно поставить в ряд самых ярких авангардистов постмодернистской эпохи (см. [1, 2, 3]). Значительный вклад Крама заметен в области оформления партитур, которые в большинстве случаев представляют собой графики-символы[1], а также в области нетрадиционного использования инструментов (Крам — один из создателей так называемого амплифицированного фортепиано, позволяющего играть на всех его участках, в том числе на корпусе и струнах). Последний факт говорит о расширении тембровой составляющей акустического «звучания» музыкальных инструментов, что, несомненно, ведет и к большему многообразию образно-эмоциональной палитры сочинений.

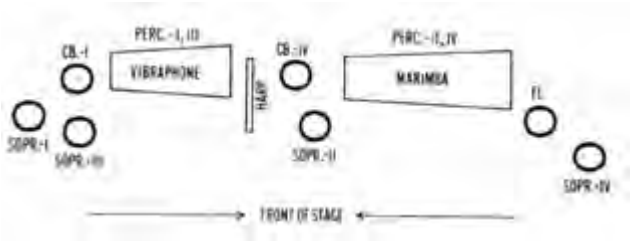
Особое место среди опусов композитора занимают произведения под общим названием «Мадригалы», созданные им с 1965 по 1969 год. Несмотря на разность исполнительских составов[2], по ряду специфических при-

[1] Например, отдельные пьесы «Макрокосмоса I» и «Макрокосмоса II», «Звезда-дитя», «Эхо времени и реки».

[2] «Мадригалы I» написаны для сопрано, вибрафона и контрабаса, «Мадригалы II» — для сопрано, флейты и ударных, «Мадригалы III» — для сопрано, арфы и ударных, «Мадригалы IV» — для сопрано, флейты, арфы, контрабаса и ударных.

знаков эти произведения представляют собой *сверхцикл*[3]. В числе подобных признаков — обращение исключительно к поэзии Ф. Гарсиа Лорки; общее эмоциональное содержание; наличие в каждом из циклов трех пьес[4]; постепенное, от цикла к циклу, движение к кульминации в «Мадригалах IV». В них не только находит логическую развязку общий сюжет крамовского произведения, но и применяются все использованные до этого музыкальные инструменты и способы игры на них.

«Мадригалы» Крама, с одной стороны, соответствуют типичной трактовке жанра, известного еще с XIV века (наиболее яркие образцы представлены в наследии А. Вилларта, Я. Аркадельта, О. Лассо и Дж. Палестрины). По своей структуре они представляют собой законченные, небольшие по продолжительности (три-пять минут) песни вокально-инструментального склада. С другой стороны, XX столетие внесло коррективы в трактовку используемого композитором жанра. «Мадригалы» Крама, хотя и составляют законченный по структуре цикл, наполнены предельным драматизмом, трагедийностью; это песни отнюдь не пасторального или лирико-любовного плана, что, как правило, составляло основу содержания мадригалов в прошлом. Кроме того, в отличие от мадригалов эпохи Возрождения, написанных в большинстве своем в строфической форме, в «Мадригалах» Крама отрицается рифма. Последнее обстоятельство дало композитору возможность применения свободных, абсолютно индивидуальных музыкальных форм в каждой из частей циклов. Тенденции XX столетия проявляются здесь не только в возросшей роли импровизационности, но и в использовании приемов постсерийной организации ткани — коллажной техники, пуантилизма, алеаторики, причем как на музыкальном, так и на текстовом уровнях. В более же широком смысле в «Мадригалах» Крама можно проследить влияние эстетических позиций дадаизма, сюрреализма, приема потока сознания, характерного для литературных экспериментов Дж. Джойса, У. Фолкнера. Стоит отметить и необычность ансамблевого сопоставления партий, а также роль каждого из участников сценического воплощения опуса в структурировании отдельных частей. Особо значимой для композитора становится специфическая расстановка инструментов в пространстве сцены, наиболее способствующая, с его точки зрения, правильному восприятию «Мадригалов»:



Согласно этой схеме, в центре пространства сцены должны находиться ударные инструменты (вибрафон в «Мадригале I» и «Мадригале III», маримба в «Мадригале II» и «Мадригале IV»), между ними должна располагаться арфа, а по правой стороне от каждого из ударных — контрабас. Помимо этого, при исполнении «Мадригалов II» ударнику необходимо также использовать кротали, колокольчики, литавры, глокеншпиль, при исполнении «Мадригалов III» — треугольник, бонго, барабаны и цимбалы, а при исполнении «Мадригалов IV» — колокольчики, подвесные тарелки (большую и маленькую), стеклянные куранты, трубчатые колокола. П. Грелла-Можейка (Piotr Grella-Mozejko) отмечает, что здесь «инструменты — носители квазивербальных сообщений — избирались композитором с особой тщательностью, с учетом их полезности для создания определенных образов» [4, с. 69].

В названии практически каждой из частей заложен весь текст, использованный Крамом (название части равно ее текстовому наполнению). В некоторых случаях он расширяет текстовую структуру частей. Композитор ограничивается одной-двумя строчками из разных источников Лорки — поэта, ставшего жертвой собственных же убеждений. По замечанию С. Мак Лиан, такой подход обоснован желанием Крама «сформировать и выразить свою личную точку зрения на поэзию драматурга» [5, с. 23], и можно добавить — создать на основе этих фрагментов новую вокально-инструментальную поэму. Комбинируя строчки различных произведений Лорки, интеллектуально и художественно вдохновленный ими композитор поднимает вечные вопросы смысла человеческой жизни и окружающих ее стихий — *воды*, *воздуха*, *огня*, *земли*[5] — и всевластия *Смерти*, чей образ так или иначе запечатлен в каждой части всех циклов. В поэзии Лорки Крам, как и многие другие деятели искусства XX столетия, находит особое философское осмысление Смерти, поскольку «образ смерти у Лорки довольно-таки постоянен. Но смерть для него неразделима с любовью, это понятия возвышающие. Смерть и реальна и призрачна одновременно» [6, с. 5]. Лорка как поэт-мученик своего времени, своих мыслей и своих взглядов видит смерть во всем — в явлениях природы, в реальных и ирреальных событиях, в межличностном общении людей, в отрешении от этого общения, одиночестве, в отрицании человеком константных законов бытия, наконец, — в самой жизни[6].

[3] Под сверхциклом автор данной статьи понимает такой цикл, отдельные части которого в своей структуре имеют разделение на ряд пьес. Получается, что каждая часть сверхцикла сама по себе является циклом.

[4] Их общее количество равно мистическому для композитора числу 12.

[5] В отдельных частях циклов говорится об этих стихиях, в разных контекстах упоминаются данные слова.

[6] Поэтическая канва сверхцикла представляет собой следующее:

«Мадригалы I» (1965):

1 часть — «Verte desnuda es recordar la tierra» («Видеть тебя нагой — это вспомнить землю») — «Касыда о простертой женщине»,

2 часть — «No piensan en la lluvia» («В дождь не верят и спят так сладко») — «Касыда о ветвях»,

3 часть — «Los muertos llevan alas de musgo» («Крылья мертвых — листья бурьяна») — «Газелла об умершем ребенке»;

«Мадригалы II» (1965):

1 часть — «Bebe el agua tranquila de la canción añeja» («Глотай же, как микстуру, мелодию цыгана!») — «Баллада об игровой площадке»,

2 часть — «La muerte entra y sale de la taberna. La muerte entra y sale, y sale y entra la muerte de la taberna» («А смерть все выходит и

Избранные Крамом строки Лорки можно классифицировать так:

1) отражающие *чувства человека*, как правило, телесные (1 часть «Мадригалов I» — «Видеть тебя нагой — это вспомнить землю», 2 часть «Мадригалов III» — «Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — и научиться плачу, который землю смоет»); здесь стоит упомянуть о символике лоркиевских текстов: так, земля ассоциируется с материнством, зарождением жизни, а оголенность тела — с невиновностью или эротической чувственностью,

2) отражающие *природу* как подсознательно родственное человеку явление (2 часть «Мадригалов I» — «В дождь не верят и спят так сладко», 1 часть «Мадригалов III» — «Нагая ночь поет везде над тенью мартовских мостов», 1 часть «Мадригалов IV» — «Я томлюсь меж зеркал: день мне облик удвоил, ночь меня повторяет в небе каждой звездою»); оперируя лоркиевской символикой, стоит указать, что образы сна и ночи характеризуют у поэта образ мечты (однако эта мечта, как правило, сводится к желанию Смерти),

3) отражающие саму *Смерть* как вневременно́е понятие (2 часть «Мадригалов II» — «А смерть все выходит и входит, выходит и входит… А смерть все уходит — и все не уйдет из таверны», 3 часть «Мадригалов IV» — «Смерть в глаза мои глядит с отдаленных башен Кордовы»).

Можно смоделировать *сквозную смысловую драматургию* сверхцикла Крама следующим образом: «Мадригалы I» обращены к образам детства, природы, мыслям о жизни, впервые слово «*мертвых*», непосредственно связанное со Смертью, произносится в последней части цикла; в «Мадригалах II» производится процесс наблюдения за Смертью главного героя сверхцикла, за разными ее проявлениями и в последней части цикла констатируется факт ее неизбежности; в «Мадригалах III» главный герой определяется с желанием Смерти; «Мадригалы IV» представляют собой логичную развязку — каждая часть этого цикла предельно трагична, Смерть настигает главного героя в заключительной части цикла.

Смерть в сверхцикле «Мадригалы» тотальна. Уже в «Мадригалах I» лирическая составляющая драмы, представленная в 1 части (Vivace, molto ritmico), в которой композитор использует отрывок — *Видеть тебя нагой — это вспомнить землю*[7] — *из* «Касыды о простертой женщине», преодолевается более глобальными мыслями о Смерти. Так, в 3 части (Lento, oscuro), где использован отрывок — *Крылья мертвых — листья бурьяна* — из «Газеллы об умершем ребенке», ее образ перечеркивает все то лирико-драматическое начало, которое характеризовало музыку ранее[8]. При сопоставлении литературных источников, а именно к этому действию отсылает сам Крам, довольствуясь лишь цитированием в своих «Мадригалах» отдельных фрагментов лоркиевских текстов[9], заметна следующая тенденция: в касыде Лорка впервые употребляет слова, связанные с образом Смерти, в последней строчке, в то время как газелла с самого начала акцентирует этот образ. Некое подобие возникает и в сочинении Крама: особая мрачность, трагедийность характерна для 3 части, в то время как 1 и отчасти 2 части «Мадригалов I» носят более «смягченный» характер, выражая, скорее, как уже было отмечено, лирико-драматическое начало. Состояние трагедийности в 3 части «Мадригалов I» диктуется использованием самых низких регистров контрабаса

входит, выходит и входит… А смерть все уходит — и все не уйдет из таверны») — «Малагенья»,

3 часть — «Caballito negro. ¿D¿nde llevas tu jinete muerto? Caballito fr¡o. ¡Qué perfume de flor de cuchillo!» («Вороной храпящий, где сойдет твой всадник, непробудно спящий? Вороной мой ладный, о как горько пахнет лепесток булатный!») — «Песня всадника»;

«Мадригалы III» (1969):

1 часть — «La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo» («Нагая ночь поет везде над тенью мартовских мостов») — «Серенада»,

2 часть — «Porque quiero dormir el sueño de las manzanas para aprender un llanto que me limpie de tierra» («Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок —и научиться плачу, который землю смоет») — «Газелла о темной смерти»,

3 часть — «Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua. Duérmete, rosal, que el caballo se pone a llorar. Las patas, heridas, las crines heladas, dentro de los ojos un puñal de plata» («Баю, милый, баю! Песню начинаю о коне высоком, что воды не хочет. Усни, лепесточек! Конь взял и заплакал. Все избиты ноги, лед застыл на гриве») — «Зловещая колыбельная»;

«Мадригалы IV» (1969):

1 часть — «¿Por qué nací entre espejos? El día me da vueltas. Y la noche me copia en todas sus estrellas» («Я томлюсь меж зеркал: день мне облик удвоил, ночь меня повторяет в небе каждой звездою») — «Песня высохшего апельсина»,

2 часть — «Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era, muerto en la orilla, un arcángel de frío» («И ты застыл, ледяной архангел, под синей тенью моей ладони») — «Газелла о мертвом ребенке»,

3 часть — «La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba» («Смерть в глаза мои глядит с отдаленных башен Кордовы») — «Песня всадника».

[7] Для более глубокого проникновения в образный строй музыки здесь и далее автор данной статьи приводит полный текст стихотворений Ф. Гарсиа Лорки, фрагменты из которых взяты композитором для частей сверхцикла «Мадригалы».

Касыда о простертой женщине

Ровную землю, где ни следа подковы. / Землю без зелени, голую суть земную, / замкнутую для времени: грань алмаза. / Видеть тебя нагою — постигнуть жажду / ливня, который плачет о хрупкой плоти, / и ощутить, как море дрожит и молит, / чтобы звезда скатилась в его морщины. / Кровь запоет по спальням, и станет эхом, / и тишину расколет клинком зарницы — / но не тебе дознаться, в каких потемках / спрячется сердце жабы и сон фиалки. / Бедра твои — как корни в борьбе упругой, / губы твои — как зори без горизонтов. / Скрытые в теплых розах твоей постели, / мертвые рты кричат, дожидаясь часа (пер. А. Гелескулы).

[8] *Газелла об умершем ребенке*

Каждую ночь в моей Гранаде, / каждую ночь умирает ребенок. / Каждую ночь вода садится / поговорить о погребенных. / Есть два ветра — мглистый и ясный. / Крылья мертвых — листья бурьяна. / Есть два ветра — фазаны на башнях / и закат — как детская рана. / Ни пушинки голубя в небе — / только хмель над каменной нишей. / Ни крупинки неба на камне / над водой, тебя схоронившей. / Пала с гор водяная глыба. / Затосковали цветы и кони. / И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони (пер. А. Гелескулы).

[9] Несмотря на то, что избранные Крамом фрагменты поэтических произведений Лорки, следуя друг за другом в вокально-инструментальном пространстве, образуют единое целое и необходимый словесный контекст, для полного осмысления «Мадригалов» композитора, конечно же, необходимо детальное проникновение в стихотворные тексты и их сопоставление. Более того, некоторые инструментальные коллективы перед исполнением каждой из частей сверхцикла намеренно прибегают к чтению полных текстов Лорки, что, думается, вполне логично.

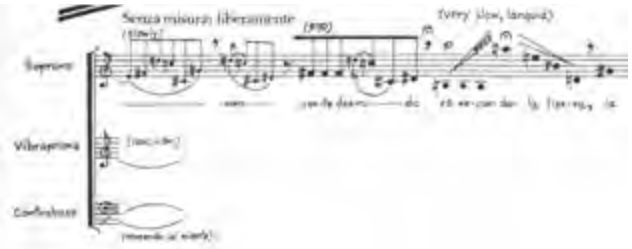
(тремоло и глиссандо), интонациями плача, плачевного завывания, характеризующими партию сопрано, шептанием всех участников ансамбля, ассоциирующимся с голосами мертвых. Подобный прием — использование все более и более трагедийных текстов от части к части в «Мадригалах I» — будет использован Крамом во всех циклах сверхцикла.

Помимо фрагментов стихотворений Лорки во всех частях «Мадригалов I» велика роль *фонем*. С одной стороны, они выполняют наряду со звукоизобразительной дополнительную выразительную функцию, придавая общему настроению музыки некую зловещность; с другой стороны, вносят комментирующий события смысл. Последнее качество диктуется использованием избранных фонем Международной фонетической системы (*ти-о-тик*, *тай-о-ток*, *ти-ку* и т. д.):

tai-ɑ-tik	= ty-oh-teek	tɑ:-ɑ	= tah-oh
tai-ɑ-tok	= ty-oh-tohk	tɔi-u:	= toy-oo
ti:-ku:	= tee-koo	tai-ɑ-ti:-kɑ:-tɑ:-t:	= ty-oh-tee-kah-tah-ee
ti:-kɑ:	= tee-kah	tuŋ	= tuhng
tai-u:	= ty-oo	tiŋ	= ting
tʃuŋ-ɑ-tɑ:-tɑ:	= tloong-oh-tah-tah	tuŋ	= toong
tɔi	= toy	tiŋ-ti:-kɑ:-tik	= ting-tee-kah-teek
tai	= ty	ʃ	= sh (wind sound, unvoiced)
tɔi-ɑ:	= toy-ah	ʃɔi	= shoy
tɔi-i:	= toy-ee		

Они исполняются сопрано и придают музыкальному звучанию то состояние плача (фонема *тай-о-ток*), то состояние вырвавшегося наружу ужаса (фонема *тах-ох*). Следовательно, фонемы усугубляют трагедийность «Мадригалов I» и, несмотря на, казалось бы, их фразеологическую бессмысленность, еще более выявляют безысходность, заложенную в текстах. Особенно ярко это ощущается в тех эпизодах цикла, где фонемы непосредственным образом сочетаются с собственно текстовыми структурами. Дробя таким образом слова и фразы на ряд бессвязных компонентов, композитор создает сложный голосовой микст текста и фонем. Однако в предисловии к партитуре отмечено, что при необходимости воссоздания зловещих образов к выкрикиванию и шептанию фонем могут присоединяться и инструменталисты, как, например, в конце 2 части «Мадригалов I». Всё это, по всей вероятности, продиктовано композиторской задачей как можно более детально выразить главный образ произведения.

При общей установке композитора на то, что все участники ансамбля должны исполнять свои партии параллельно (в партитуре «Мадригалов I» отсутствуют большие сольные эпизоды инструменталистов), необходимо отметить более свободно трактованную в этом плане вокальную партию. Особой мрачностью отмечены редкие исполняемые солисткой-сопрано то неистово, то нежно экспрессионистские сольные эпизоды. Зачастую написанные в свободном ритме senza misura, с преобладанием диссонансов, они придают циклу дополнительную контрастность:



Несмотря на одновременность исполнения произведения всеми участниками ансамбля, каждый музыкант ведет свою мелодию-горизонталь, отличную по способам звукоизвлечения, а иногда и по характеру от того, что играют другие. В результате, возникает диссонантная музыкальная атмосфера, в которой преобладают тритоны и септимы. Этой особой диссонантности способствуют и оригинальные способы игры на инструментах, предполагаемые композитором: например, в 3-й части вибрафонист должен играть на струнах контрабаса молоточком, в то время как вокалистке необходимо изображать звучание ветра, глиссандируя по четвертьтонам. Всё это в целом создает атональное звуковое пространство.

Во 2-й части «Мадригалов I» (Cristallino), в которой использован фрагмент — *В дождь не верят и спят так сладко* — из «Касыды о ветвях», присутствует *мотив смертельного дождя*; он начинает звучать в партиях вибрафона и контрабаса, затем к этим инструментам присоединяется сопрано, а их сочетание создает полиметроритмию. Например, уже в самом начале устанавливается необычное соотношение между вибрафоном, у которого в одном такте четыре доли, и контрабасом, у которого в том же такте пять долей. Более того, инструменты играют в разных темпах (контрабас: восьмая = 100, вибрафон: восьмая = 80). Ускорение темпа после предыдущего раздела 2-й части, противопоставление четкой, производимой в одном метре игры на контрабасе без смычка, дающей определенный фон (движение ровными шестнадцатыми нотами, возможно, предполагает ассоциацию с равномерными каплями дождя) и ритмически неординарной игры на вибрафоне формируют ее все же статичную сущность. Также для изображения льющегося дождя вибрафонисту необходимо скоблить ногтями по инструменту: этот прием в сочетании с произнесением фонемы *tktkt*, исполняемой сопрано и выражающей завывания ветра, создает акустический аналог звукам природных стихий[10]. При своем втором проведении в самом конце 2-й части мотив смертельного дождя более динамичен; он исполняется в более быстром темпе (восьмая = 120); в партию контрабаса, помимо заявленного ранее фона шестнадцатыми, проникают остинатные формулы из партии вибрафона. Выписанные более мелкими длительностями и проходящие в разных регистрах, они придают звучанию особую зловещность.

[10] *Касыда о ветвях*

В Тамарите — сады и своры, / и собаки свинцовой масти / ждут, когда опустеют ветви, / ждут, когда их сорвет ненастье. / Есть там яблоня в Тамарите, / грозди слез ее ветви клонят. / Соловей там гасит рыданья, / а фазан их пепел хоронит. / Не печалятся только ветви — / одного они с нами склада: / в дождь не верят и спят так сладко, / словно каждая стала садом. / На коленях качая воду, / ждали осени две долины. / Шло ненастье слоновьим шагом, / частокол топча тополиный. / В Тамарите печальны дети, / и всю ночь они до восхода / ждут, когда облетят мои ветви, / ждут, когда их сорвет непогода (пер. А. Гелескулы).

Партия же сопрано здесь свободна от звуковысотности.

Итак, Крам в «Мадригалах I» выстраивает цельную драматургическую структуру. Образ Смерти здесь уже тотален. Он представлен в разных ракурсах и имеет внутри первого цикла свою эволюцию: от менее зловещего в 1-й части («Видеть тебя нагой — это вспомнить землю») до более зловещего в заключительной 3-й части («Крылья мертвых — листья бурьяна»). Даже текстовая часть включает в себя слово, связанное со Смертью («Крылья мертвых...»), только в последней части цикла.

«Мадригалы II» не просто близки по характеру первому циклу. Уже самое начало 1-й части нового цикла словно продолжает идейную и музыкальную линию последней части «Мадригалов I». Оно построено на соотношении плача и плачевного завывания в партии сопрано (используется фонема «*ах*») с решенными композитором в пуантилистической манере партиями флейты и колокольчика. Другими словами, тот эмоциональный уровень, который был достигнут в заключительной части первого цикла, стал здесь отправной точкой для нового витка развития центрального образа. «Мадригалы II» еще более трагичны, образ Смерти еще более зловещ. Если апеллировать к идейной составляющей всего сверхцикла Крама, то «Мадригалы II» — это *наблюдение* главного героя произведения за проявлениями Смерти; здесь пока отсутствует желание героя уйти в ирреальный мир. Стоит указать, тем не менее, на тот факт, что Крам использует здесь более сложные с философской точки зрения поэтические источники Лорки.

Для 1-й части «Мадригалов II» (Esultante, giocoso) Крам взял строки — *Глотай же, как микстуру, / мелодию цыгана!* — из «Баллады об игровой площадке»[11], представляющей собой диалог поэта с детьми, который в зашифрованном виде целиком посвящен образу Смерти. Большую роль в музыкальной части «Мадригалов II» играет ритмически изощренное распевание фонемы «*ах*»; с одной стороны, она ассоциируется с мелодией того самого цыгана, о которой идет речь в тексте, с другой стороны — усиливает трагическое настроение, превращаясь в носительницу плача. Исполнением фонемы начинается и заканчивается вокальная партия у сопрано в 1-й части «Мадригалов II». Но не только. Эта же фонема «вплетается» и в исполнение самого текста, пронизывая его «насквозь». Флейта со своими сложно извивающимися мелодическими линиями словно вторит партии сопрано, в то время как партия ударных имеет, думается, не только свою собственную линию, но и художественную задачу — создать особый, «холодный фон», ассоциирующийся со своеобразным колокольным набатом. Не случайно звучание колокольчиков открывает и закрывает эту часть, как бы указывая на ирреальность происходящего.

2-я часть «Мадригалов II» (Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral) — самая объемная во II цикле — по сравнению с предыдущим разделом драматургически более насыщена. Этому способствует то, что помимо колокольчиков, продолжающих воссоздавать некую ирреальность, здесь появляются литавры, динамически насыщенное звучание которых открывает часть. Роль этого инструмента здесь — не просто укрупнить образ Смерти, но возможно, исходя из поэтического текста, воссоздать акустически с помощью чередования *crescendo* и *diminuendo,* а также резких неожиданных ударов и ритмического ostinato то ее приближение, то удаление, то внезапное появление и неистовство.

Во 2-й части использованы заключительные строки — *А смерть/ все выходит и входит, / выходит и входит... /А смерть/ все уходит — / и все не уйдет из таверны* — из небольшого стихотворения Лорки «Малагенья»[12], пронизанного тотальностью образа Смерти, от которой, судя по тексту, никуда не деться. Весь ужас о неизбежности Смерти передан и вокальной партией, которая здесь — в отличие от 1-й части цикла — трактована исключительно как пропевание, декламирование текста (в том числе — шепотом), а холодящие кровь распевные фонемы «*а*», характеризующие 1-ю часть, не исполняются. Особо в вокальной партии нисходящим глиссандо акцентируются слова: «...*и все не уйдет из таверны*», после которых солистка пропевает фонему «*ммм*».

В основу 3-й части (Vivacissimo possibile) положен фрагмент стихотворения «Песня всадника»[13] — *Вороной*

---

[11] *Баллада об игровой площадке*

В лучах вечернего солнца / дети хохочут рьяно. / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / ДЕТИ: Что за дивный праздник / слышен в сердце вольном? / Я: Утону в тумане / звоном колокольным. / ДЕТИ: А этот скверик разве / не веселей тумана? / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / До нас в руках донес ты / что в этот вечер вешний? / Я: Пурпурней крови розу / и ландыш белоснежный. / ДЕТИ: Пусть их омоет влагой / твой баритон цыгана! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / Твой рот что ощущает, / когда терзает жажда? / Я: Скелета хладный привкус властительницы ада. / ДЕТИ: Глотай же, как микстуру, / мелодию цыгана! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана. / Зачем же ты стремишься / в ту даль, что брызжет синью? / Я: Волшебника ищу я, / хочу найти княгиню. / ДЕТИ: А как, хотим узнать мы, / на путь поэта стал ты? / Я: А так: фонтана струи / дарили мне рулады. / ДЕТИ: Так что же, не прельщает / ни море и ни суша? / Я: Я в сердце шелковистом / луч солнца обнаружу / и колокол разбитый / и лилий аромат, / и пчел. И в даль уйду я, / за розовый закат, / за горных цепей выси / и за морей валы, / туда, к высоким звездам, / что тихи и светлы. / И пропрошу я Бога: / «Сеньор Иисус Христос! / Верни мне душу мальчика — / того, кто в мифы врос, / кто носит шляпу с перьями / кто деревянной саблей / размахивает смело, / зла не боясь ни капли!» / ДЕТИ: Как жаль, что ты уходишь / из сквера так нежданно! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / Израненные ветром / деревья все мертвы / и тихо слезы катятся / из желтых глаз листвы (пер. А. Яни).

[12] *Малагенья*

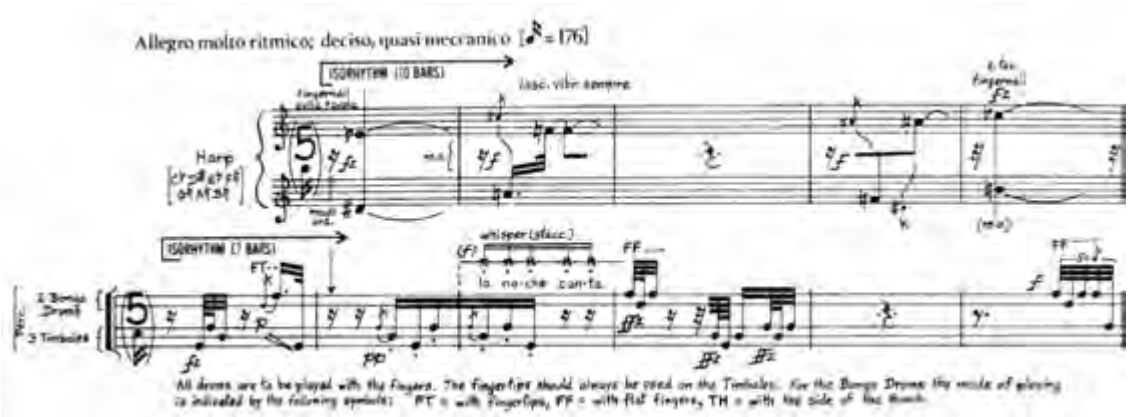
Смерть вошла / и ушла / из таверны. / Черные кони / и темные души / в ущельях гитар / бродят. / Запахли солью / и женской кровью / соцветия зыби / нервной. / А смерть / все выходит и входит, / выходит и входит... / А смерть / все уходит — / и все не уйдет из таверны (пер. А. Гелескулы).

[13] *Песня всадника*

Под луною черной / запевают шпоры / на дороге горной... / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) / ...Словно плач заводят. / Молодой разбойник / уронил поводья. / (Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный!) / Под луною черной / заплывает кровью / профиль гор точеный. / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) / На тропе отвесной / ночь вонзила звезды / в черный круп небесный. / (Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный!) / Под луною черной / смертный

храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий? <…> Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный! Здесь композитор применяет большее количество вокальных «изысков» — для вокальной партии, диапазон которой равен двум октавам, характерны глиссандо по полутонам, четвертьтонам в совокупности с четкой декламацией текста. Вокалистка имеет возможность показать разноплановость оттенков исполнения и тесситурные возможности своего голоса. Также здесь используется весь комплекс ударных инструментов, за исключением литавр, становящихся носителем образа Смерти только в средней части данного цикла.

Цикл «Мадригалы III» для сопрано, арфы и ударника еще более сложен для исполнения. В связи с этим Крам в предисловии к партитуре дает детальные пояснения. Например, он указывает, что обозначения темпа и метронома приблизительны и могут варьироваться в зависимости от акустики того или иного сценического пространства, где будет исполняться опус; все звуки, которые необходимо шептать, должны быть предельно слышны в зале и т. д. Особую атмосферу «Мадригалов III» создают разнообразные и изысканные ритмические паттерны, но — главное — различного рода *глиссандо* у всех исполнителей. Применяемые композитором здесь чаще, чем в предыдущих циклах, они придают общему строю музыки еще большую зловещность.



«Мадригалы III» и «Мадригалы I» сближает наличие шепота не только в партии сопрано, но и в партиях инструменталистов (как во втором проведении мотива смертельного дождя в I цикле), что также усугубляет общий трагедийный колорит. Правда, в «Мадригалах III» инструменталисты шепчут не фонемы, как в «Мадригалах I», а текст Лорки, и именно с этого шепота ударника и арфистки на фоне их собственной игры начинается 1-я часть «Мадригалов III» — *Нагая ночь…* (см. рис. выше).

Если абстрагироваться от полных версий стихотворений Лорки и сопоставить только те фрагменты, которые использует композитор в «Мадригалах III», можно с уверенностью сказать, что Крам идет здесь по пути смысловой динамизации главного образа. 1-я часть — *Нагая ночь поет везде над тенью мартовских мостов* — образы природы; 2-я часть — *Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — и научиться плачу, который землю смоет* — желание уснуть (сон у Лорки — символ Смерти) на лоне природы; 3-я часть — *Баю, милый, баю! Песню начинаю о коне высоком, что воды не хочет. Усни, лепесточек! Конь взял и заплакал. Все избиты ноги, лёд застыл на гриве* — колыбельная, призывающая ко сну (к Смерти). Другими словами, здесь герой крамовского произведения окончательно *определяется с желанием* не быть в мире живых страстей и людей, что приведет к трагической развязке в последнем цикле сверхцикла.

Итак, для 1-й части «Мадригалов IV» (Allegro molto ritmico; deciso, quasi meccanico) Крам берет строки — *Нагая ночь поет везде / Над тенью мартовских мостов* — из стихотворения «Серенада»[14]. Партия сопрано по-прежнему разнообразна по способам и приемам звукоизвлечения; в ее основе, как и ранее, — не только текстовые структуры, но и фонемы. Конкретно здесь использована фонема «*ах*», выражающая состояние страха перед Смертью. Она всегда распевается ритмически изысканно, остро, предельно динамично.

Во 2-й части (Adagio, with great calm), обладающей в целом характером субъективной лирики, композитор использует фрагмент — *Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — / и научиться плачу, который землю смоет* из «Газеллы о темной смерти»[15]. Сопрано пропе-

крик протяжный, / рог костра крученый… / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) (пер. А. Гелескулы).

[14] *Серенада*

По берегам реки, гляди, / Ночь окунулась в гладь воды, / А у Лолиты на груди / Цветы завяли от любви. / Цветы завяли от любви. / Лолита плавала в воде / Соленой, с сотней лепестков. / Цветы завяли от любви. / Ночь из аниса, серебра, / Что крыши озарит, как бог. / В ручьях сребрятся зеркала. / Анис изящных белых ног. / Цветы завяли от любви (пер. А. Лукомской).

[15] *Газелла о темной смерти*

Хочу уснуть я сном осенних яблок / и ускользнуть от сутолоки кладбищ. / Хочу уснуть я сном того ребенка, / что все мечтал забросить сердце в море. / Не говори, что кровь жива и в мертвых, / что просят пить истлевшие их губы. / Не повторяй, как больно быть травою, / какой змеиный рот у новолунья. / Пускай усну нежданно, / усну на миг, на

вает этот текст в медленном темпе сразу в начале части практически сольно (исключая остинато низкого звука у арфы), что дает возможность полностью осмыслить его. Подобный прием в предыдущих циклах не использовался — фразы из стихотворений Лорки словно выкристаллизовывались в общем сложном музыкальном контексте, а в ряде случаев даже обрывались фонемами. Общий колорит 2-й части создается не только медленным темпом, но и динамикой, не выходящей за пределы *p* — *pppp*, а также редким совместным звучанием всех участников ансамбля и отсутствием фонем, которые семантически всегда в «Мадригалах» связаны с негативным началом.

В 3-й части (Slowly, tenderly; with a rocking movement) — использованы поэтические фрагменты — *Баю, милый, баю! / Песню начинаю / о коне высоком, / что воды не хочет* и *Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / Все избиты ноги, / лёд застыл на гриве* — из «Зловещей колыбельной»[16]. Однако текст вновь перемежается с распевом мрачных фонем (в данном случае фонемы «*ммм*» в резком ритмическом оформлении); да и сам текст в некоторых отрезках формы не поется, а шепчется, что привносит еще большую ирреальность образу Смерти, нежели, например, в предыдущей части «Мадригалов III». В вокальной партии 3-й части обостряется диссонантность: используются скачки на малые ноны, тритоны и тритоны через октаву; более разнообразна здесь и динамика, доходящая в криках заключительного эпизода до *ff*. Изобретательность Крама в поиске новых тембров приводит к тому, что для имитации плача композитор использует необычное глиссандо, которое ударник исполняет на арфе металлическими щетками. В этой же части есть также эпизод, в котором арфистка и ударник вместе играют на арфе разными предметами.

В целом же, драматургия «Мадригалов III» представляет собой некую трехчастную форму, в которой 2-я часть — лирический центр; крайние же части драматичны, более агрессивны, снабжены огромным количеством эффектных исполнительских приемов, элементами перформанса. При этом весь цикл пронизывает специфический только для него прием глиссандо, исполняемый как сопрано соло, так и всеми участниками ансамбля. Все содержание третьего цикла — важнейший этап к трагической развязке всего сверхцикла.

В исполнении «Мадригалов IV» принимают участие все инструменты, хотя бы раз использованные в предыдущих частях, что свидетельствует о синтезирующей функции данного цикла. Однако синтез проявляется не только в этом: «Мадригалы IV» аккумулируют в себе весь набор использованных ранее способов и приемов игры на инструментах, разные типы вокального интонирования, ритмическое разнообразие; сюда же включены и распевающиеся фонемы, и использование голоса инструменталистов. «Мадригалы IV» — финал разыгрываемой трагедии. По образному содержанию это самый яркий цикл, полный образных противоречий, динамически насыщенных и медитативных эпизодов.

В 1-й части (Moderato, tranquillo), отличающейся в целом спокойной, неагрессивной зловещностью, Крам использует фрагмент — *Я томлюсь меж зеркал: / день мне облик удвоил, / ночь меня повторяет / в небе каждой звездою* — из «Песни высохшего апельсина»[17]. Исходя из лоркиевской символики, важно отметить, что исчезновение тени человека влечет его физическую Смерть (любой объект в процессе жизни имеет свою тень), а фраза — *я томлюсь меж зеркал* — означает томление главного героя между двумя мирами — реальным и ирреальным, в данном случае отождествляющимся с потерей жизни. Это состояние томления передано композитором посредством чередования разнотемповых и разнодинамических эпизодов, образующих, в конечном итоге, единое целое. Собственно часть начинается именно с череды таких эпизодов: Moderato, tranquillo — Animato — Tempo primo, tranquillo — Poco lento. Особое внимание привлекает эпизод, в котором вокалистка декламирует текст, переходя на шепот. Этот исполнительский прием словно отсылает слушателя к предыдущим циклам сверхцикла, где шепот ассоциировался с образом Смерти. Заканчивается часть набатными призывами, исполняемыми на колоколах.

2-я часть «Мадригалов IV» (Very free, hesitantly, with a sense of mystery), написанная на фрагмент *И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони*

время, на столетья, / но чтобы знали все, что я не умер, / что золотые ясли — эти губы, / что я товарищ западного ветра, / что я большая тень моей слезинки. / Вы на заре лицо мое закройте, / чтоб муравьи мне глаз не застилали. / Сырой водой смочите мне подошвы, / чтоб соскользнуло жало скорпиона. / Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — / и научиться плачу, который землю смоет. / Ибо хочу остаться я в том ребенке смутном, / который вырвать сердце хотел в открытом море (пер. А. Гелескулы).

[16] *Зловещая колыбельная*

ТЕЩА: Баю, милый, баю! / Песню начинаю / о коне высоком, / что воды не хочет. / Черной, черной, черной / меж ветвей склоненных / та вода казалась. / Кто нам скажет, мальчик, / что в воде той было?.. / ЖЕНА (тихо): Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА: Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / Все избиты ноги, / лёд застыл на гриве, / а в глазах сверкает / серебро кинжала. / На коне высоком / беглецы спасались, / кровь свою мешая / с быстрою волною. / ЖЕНА: Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА: Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / ЖЕНА: К берегу сырому / он не потянулся / вспененною мордой; / жалобно заржал он, / поглядев на горы — / суровые горы. / Ах, мой конь высокий, / ты воды не хочешь!.. / Скорбь горы под снегом, / кровь зари на небе... / ТЕЩА: Не входи, помедли, / заслони окошко / сонной этой ветвью, / сном, упавшим в ветви. / ЖЕНА: Мальчик засыпает. / ТЕЩА: Мальчик затихает... / Баю, милый, баю, / песню начинаю... / ЖЕНА: О коне высоком, / что воды не хочет. / ТЕЩА: Не входи, не надо! / За долиной серой, / за горою скорбной / ждет тебя подруга. / ЖЕНА (смотрит на ребенка): Мальчик засыпает. / ТЕЩА: Мальчик отдыхает. / ЖЕНА (совсем тихо): Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА (встает, совсем тихо): Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. (Уносит ребенка) (пер. Ф. Кельина).

[17] *Песня высохшего апельсина*

Отруби поскорей / тень мою, дровосек, / чтоб своей наготы / мне не видеть вовек! / Я томлюсь меж зеркал: / день мне облик удвоил, / ночь меня повторяет / в небе каждой звездою. / О, не видеть себя! / И тогда мне приснится: / муравьи и пушинки — / мои листья и птицы. / Отруби поскорей / тень мою, дровосек, / чтоб своей наготы / мне не видеть вовек! (пер. В. Парнаха).

из «Газеллы о мертвом ребенке»[18], контрастна предыдущей. Ее партитура оформлена алеаторически: не имеет метрической сетки, что отрицает ритмическую стабильность. Примечательно, что практически всю часть играют инструменталисты. Текст же появляется в партии сопрано лишь в самом конце части и произносится один раз в достаточно свободной манере с преобладанием глиссандо как интонационного приема и шепота как декламационного способа произнесения текста.

Самая мощная по эмоциональному уровню часть цикла — его финал (Strong, relentless, implacable), в котором Крам использует фрагмент — *Смерть в глаза мои глядит / С отдаленных башен Кордовы* — из «Песни всадника»[19]. Текст пропевается и проговаривается сопрано драматично; вновь используются всевозможные приемы звукоизвлечения, интонирования, скачки на широкие диссонантные интервалы, а динамика исполнения, в отдельных эпизодах достигающая уровня динамики *fff*, создает ощущение ужаса. Здесь образ Смерти представлен как данность, с которой сталкивается желавший ее человек. Примечательно, что поэтическая фраза, спетая один раз вокалисткой, затем несколько раз проговаривается флейтистом внутрь инструмента, что еще больше усугубляет трагедийно-зловещий строй музыки.

Сверхцикл «Мадригалы» — один из лучших образцов вокально-инструментальной музыки середины 60-х годов XX века — безусловно, оказал влияние на последующее развитие данной сферы музыкального искусства. И дело здесь не в том, что Крам сознательно прибегает к разного рода экспериментам, выразившимся в новых соотношениях вокального и инструментального начал, новых способах пения и игры на инструментах. Не менее, а быть может, более важен глубинный уровень — тот философский смысл, который автор вложил в содержание и музыкальную концепцию сверхцикла. Образ Смерти композитор трактует в «Мадригалах» как художественный феномен не с точки зрения ее пессимистического отрицания, а как приятия ее данности: все вокруг человека становится символом Смерти, поскольку сама жизнь есть движение к ее неизбежности.

Список литературы

1. *Петров В.О.* «Ночь четырех лун» Джорджа Крама: семантика образа луны // Христианские образы в искусстве: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 181. — М., 2011.
2. *Он же.* «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // MUSICUS. — 2009. — № 6 (19).
3. *Он же.* Инструментальная композиция со словом в творчестве Джорджа Крама // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории. — Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009.
4. *Grella-Mozejko P.* George Crumb MADRIGALS: Composer in a Magic Theatre // The Alberta New Music & Arts Review. — 1999—2001. — Vol. III/IV. — No. 4/5.
5. *Mac Lean S.* George Crumb, American Composer and Visionary // George Crumb: Profile of a Composer / ed. Don Gillespie. — New York: C.F. Peters Corporation, 1986.
6. *Прямичкина Л.В.* Лирика Лорки. — Челябинск: ЧГАКИ, 2008.

[18] *Газелла о мертвом ребенке*

Каждую ночь в моей Гранаде, / каждую ночь умирает ребенок. / Каждую ночь вода садится / поговорить о погребенных. / Есть два ветра — мглистый и ясный. / Крылья мертвых — листья бурьяна. / Есть два ветра — фазаны на башнях / и закат — как детская рана. / Ни пушинки голубя в небе — / только хмель над каменной нишей. / Ни крупинки неба на камне / над водой, тебя схоронившей. / Пала с гор водяная глыба. / Затосковали цветы и кони. / И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони (пер. А. Гелескулы).

[19] *Песня всадника*

Кордова / Далекая и одинокая / Конь мой черный, месяц полный, / В сумке седельной маслины. / Хоть и знаю все пути, / Не видать мне больше Кордовы. / По равнине мчится с ветром / Конь мой черный, месяц ясный. / Смерть в глаза мои глядит. / С отдаленных башен Кордовы. / Ой, ты дальняя дорога! / Ой, ты конь отважный мой! / Ой, ты смерть, что ждет меня, / Прежде чем достигнем Кордовы! (пер. В. Савина).

УДК 008 «312»; 782/785
ББК 85.31

Л.П. БЕЛЕНЬКИЙ

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ИСКУССТВО ДОВЕРИТЕЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ. К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ЖАНР»

Рассматриваются малоизученные аспекты русской авторской песни советского периода. Исследована типология отношения понятий «жанр» и «авторская песня» в контексте мировой песенной культуры в плане теории речевых жанров М. Бахтина и искусства доверительного общения как типа особенного творчества.
Ключевые слова: русская культура, песенная культура, жанр, речевой жанр, типология, авторская (бардовская) песня.

Во многих публичных выступлениях, печатных работах и в Интернете авторскую песню называют «жанром». Давать подходящие ссылки не имеет смысла, поскольку трудно найти статью или диссертацию, где слово «жанр» относительно словосочетания «авторская песня» не употреблялось бы как термин общего значения, что характерно для всех отечественных бардов, а также для исследователей, архивистов и вообще знатоков-любителей рассматриваемого песенного творчества. Как само собой разумеющееся, все они говорят об «авторской песне» будто о некоем «жанре», за редкими исключениями не утруждая себя пояснениями, что они собственно имеют в виду. Достаточным примером служит общее определение авторской песни в энциклопедической статье Л. Левина: «Авторская (иначе — “бардовская”, “поэтическая”) песня — *современный жанр* (курсив мой. — *Л.Б.*) устной поэзии (“поющаяся поэзия”), сформировавшийся на рубеже 1950—1960-х годов в неформальной культуре студенчества и молодых интеллектуалов» [1, с. 8], содержащей почти полный набор эпитетов к словам «песня» и «поэзия», применяемых представителями разных дисциплин для обозначения этого вида художественного творчества.

Видимо, в который раз, возникает типичная ситуация, связанная с авторской песней как феноменом русской культуры, когда, кажется, интуитивно всем понятно, но объяснить — трудно. Проблеме системного описания авторской песни в ее целостности с раскрытием структурно-типологических связей и отношений в пространстве «культура» — «искусство» была посвящена статья автора этой публикации [2]. Настоящая работа представляет собой развитие данного исследования в направлении недостаточно изученных аспектов русской авторской песни советского периода.

От песни к песенной культуре

В поисках так и невыясненного «жанра» стоит обратиться к монографии В. Конен, в которой ее автор, говоря о джазе и роке как представителях «третьего пласта» художественной культуры, ставит как бы простой, но вместе с тем неочевидный вопрос: «Есть ли у нас достаточно оснований называть джаз и рок жанрами в академическом понимании этого термина?». «Строго говоря, нет, — сама себе отвечает музыковед. — И не только потому, что каждый из них имеет свои жанровые подразделения, свои многочисленные субкультуры». Границы рассматриваемых музыкальных форм, полагает В. Конен, «гораздо шире границ собственно жанра в традиционном понимании этого термина, относящегося, как правило, к явлениям, которые складывались и отчеканивались на протяжении длительного времени, подчас охватывающего века». И далее подчеркивает: «Они отмечены концентрацией формальных признаков, придающих жанру не только его неповторимость, но также внешнюю замкнутость. В научной литературе жанр всегда трактовался как один из признаков художественного стиля» [3, с. 3—4].

Автор данной статьи методом сравнения основных признаков профессионального искусства и фольклора показал, что нахождение авторской песни в срединном пласте художественной культуры наглядно отображает короткая формула: «устное авторское песенное творчество». Если из этой формулы исключить слово «устное», можно перейти границу к профессиональному искусству. И напротив, убрав «авторское», получить фольклор [2, с. 52]. Поэтому сомнения В. Конен о применении термина «жанр» к джазу и року, видимо, также справедливы и для авторской песни. Широту жанровых границ исследуемого феномена, когда эти песни еще называли самодеятельными, отмечал журналист Н. Вайнонен: «В целом же самодеятельная песня явно выламывается из привычных тематико-жанровых рамок, нередко задавая исследователям трудные вопросы» [4, с. 18].

Размышляя о толковании термина «жанр» применительно к «авторской песне», необходимо уточнить, о каких жанровых рамках идет речь: тематических (исторических, патриотических, лирических, детских), социальных (студенческих, туристских, песнях геологов и пр.). Или речь идет о «исторически сложившихся устойчивых разновидностях художественного произведения», именуемого «песня» (как на то ориентирует словарь [5, с. 179]). То есть, задать для этих песен общие рамки-границы попросту невозможно, а определять частные и идти от них

к общему в силу неисчислимого разнообразия частных — вряд ли имеет смысл. Ведь концепция Н. Вайнонена, утверждающая, что самодеятельная песня «представляет собой открытую систему, способную воспринять и претворить по-своему едва ли не все предшествующие и современные богатства поэтической и песенной культуры» [4, с. 18], до сих пор теоретически правомерна, по меньшей мере, с двух точек зрения. Во-первых, Н. Вайнонен убедительно доказал, что в определенный период советского общества эти богатства стали доступными для массового песенного творчества во всей своей полноте[1]. И во-вторых, эта концепция подтверждается реальным, исчисляемым сегодня многотысячным количеством авторских песен, созданных более чем за полвека и демонстрирующих самые разные музыкально-поэтические формы и стили.

Стоит обратить особое внимание на концепт «поэтическая и песенная культура» — и попытаться осмыслить его в контексте полученной формулы и теории В. Конен о трех пластах (слоях) художественной культуры. Действительно, при рассмотрении художественной культуры как трехслойного целого, состоящего из «учено-артистического», «фольклорного» и «третьего»[2] слоев [2, с. 52], неизбежно напрашивается вывод о том, что произведения с названием «песня» присутствуют в каждом из этих слоев, при этом каждый со своими особенностями. К примеру, это могут быть песни эстрадные, авторские и фольклорные.

Логичен вопрос: при таком подходе «песня» — суммарно, во всех своих разнообразных и неисчислимых проявлениях типологически может обозначаться как «жанр» вообще? Думается: нет. Ведь песни в разных слоях культуры и внутри них имеют существенные отличия: по формам, методам их создания, представлением или бытованием, а потому вряд ли могут быть объединены в общий таксон, тем более таксономическую категорию. Таким образом, употребление термина «жанр» по отношению к песне вообще как к песне любой представляется не совсем корректным, хотя порой и встречается в научных публикациях, в частности у философа, музыковеда и культуролога Ю. Дружкина. «Предмет моего исследования — песня. У этого *жанра* (курсив мой. — *Л.Б.*) есть свои важные особенности, — пишет автор. — Одна из таких особенностей состоит в том, что песня как жанр весьма консервативный, в течение многих столетий в неизменном виде сохраняющий систему своих важнейших характеристик, тем не менее, обнаруживает высочайшую лабильность, способность гибко и быстро реагировать на все изменения, веяния, тенденции, происходящие в культуре и в обществе в целом» [6]. Справедливо выделяя такие противоречия «песни» как «консервативность» и «лабильность», Ю. Дружкин также не смог найти для нее общее типологическое понятие, не прибегая к слову «жанр». Как тут не вспомнить утверждение Л. Левиной о том, что «ни одна наука не имеет права употреблять собственные термины “не в строгом смысле”» [7]. Однако, как знать, не исключено, что с учетом совокупности характеристик, обозначенных Ю. Дружкиным для «песни» вообще, а следом и для авторской песни как феномена в целом, типологическое решение проблемы лежит как бы на поверхности. Думается, стоит его выявить.

В порядке научной гипотезы можно предположить, что в трехслойной структуре художественной культуры типологическим «ключом» для всех произведений, содержащихся здесь с названием «песня», могло бы стать собственно само понятие «культура», а не — «жанр», что совпадает со словосочетанием «песенная культура», отмеченным Н. Вайноненом. Иными словами, говоря о песне вообще, под предметом, а скорее объектом исследования, фактически подразумевается «песенная культура» — одна из форм художественной культуры, пронизывающая все ее слои как в пространстве, так и во времени. Тем более, что известны исследования по теории происхождения искусств, обосновывающие «песню» как синкретическое целое в качестве прямого предшественника «музыки» и «поэзии» — самостоятельных искусств, исторически выделившихся как раз из «песни» [8—10].

Кроме того, во все времена средством, оказывающим комплексное воздействие на формирование личности человека, была песня. «Ведь песня людям так нужна, / Как птице крылья для полета», — пел в начале 1950-х годов Л. Утёсов[3]. «Словарный запас, интеллектуальное и эстетическое развитие, комплекс психоэмоциональных состояний человека во многом обусловлены песенным массивом, на котором он воспитан, — считает известный бард и исследователь авторской песни А. Мирзаян. — В людях буквально заложена физиологическая потребность в песне как особого состояния не только сознания и души, но буквально — всего организма. Современная культура в значительной степени — песенная. Песня сегодня даже не столько вид искусства, сколько — часть экологии» (цит. по: [11, с. 5—6]). Значит, поиски «жанра» для авторской песни типологически возможны внутри понятия «песенная культура», возведенного до культурологической категории. Эволюцию мировой песенной культуры можно в самом общем виде представить двумя стадиальными формами: устной (дописьменная культура) и письменной (с изобретением письма, в том числе и нотного). Не углубляясь в исторические подробности, стоит отметить, что авторская песня как одна из форм устного песенного творчества, несомненно, принадлежит к письменной культуре.

[1] Речь идет о периоде так называемой оттепели (середина 1950-х — середина 1960-х годов), связанного с десталинизацией, когда заметно ослабла цензура в литературе, кино и других видах искусства, открылись шлюзы для публикаций неизданных произведений русских и зарубежных писателей и появилась относительная доступность для советских граждан произведений современного западного музыкального искусства (джаз, рок-группы и др.). Значимым событием стало проведение в Москве в 1957 году VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

[2] По А. Дулову — «вольного».

[3] «С песней по жизни». Музыка И. Дунаевского, слова М. Матусовского.

Искусство без искусственности

Творческие вечера многих отечественных бардов происходят в форме прямых и скрытых диалогов со зрителями. Прямой диалог включает наряду с исполнением песен авторские комментарии. Рассказываются истории создания песен и фрагменты личной жизни, открываются секреты творчества — своего, коллег и т. д. Все это сопровождается ответами на записки и реплики, поступающие непосредственно из зала. Интенсивность аплодисментов обусловлена степенью зрительского восприятия, уровнем чувств и эмоций публики. Разумеется, в зале, подобном Дворцу спорта, такое (кроме аплодисментов) вряд ли, возможно; и в этом смысле прав Л. Левин, говоря о желаемом соответствии окружающей обстановки характеру песенного общения, в котором «мера доверия и открытости значительно превосходит здесь нормы, допустимые в профессиональном творчестве» [1, с. 9]. Скрытый диалог предполагает со-участие зрителей в творческом процессе, в активном восприятии мыслей и чувств, текста и контекста исполняемых песен. Местами это вызывает желание подпеть автору-исполнителю, мысленно, а то и вслух, что нередко стимулируют сами выступающие. Опять же трудно не согласиться с утверждением Л. Левина, что «такая песня, в отличие от массовой эстрадной продукции, адресована далеко не всем и каждому. Она обращена лишь к тем, кому автор доверяет, кто настроен в унисон с ним, готов разделить его мысли и чувства или, по крайней мере, душевно расположен к нему» [1, с. 9]. Но можно и подискутировать с этим. Далеко не всегда создателям авторских песен приходится выступать исключительно в компании единомышленников и изначально душевно расположенных людей. «Песни пишутся для себя. Но и для людей. Для думающих людей, — рассказывает Евгений Клячкин. — Но я и как автор песен, и как профессиональный исполнитель могу оказаться в любой аудитории. Подготовленной, ждущей от меня новых песен, и той, что слышит такие песни в первый раз <...> И я считаю своей обязанностью, для кого бы я ни пел, — в отпущенные мне два часа заставить зрителей поверить, что все они — умные, хорошие, интересные люди или могут такими быть, и говорить с ними о важном в нашей жизни» [12, с. 11]. Потому умение творчески приобщить к духовности даже не «свою» публику, продемонстрировать залу, что есть не только развлекательная эстрада с ее имитацией чувств, но существует также интеллектуальное искусство — «авторская песня» — задача, которую успешно решали и решают многие отечественные барды. Реализация на практике «искусства доверительного общения»[4] как типа особого творчества, проявляется в способности яркой творческой личности создавать в зрительном зале атмосферу взаимного доверия и взаимопонимания. Стоит обратить внимание, что это возможно только при прямом контакте творца с публикой, но вряд ли достижимо при прослушивании аудиозаписи[5].

Каков же главный признак доверительности авторской песни? Скорее всего, в естественности, в ее безыскусственности. В отсутствии заранее отработанных приемов воздействия на публику, которыми столь часто изобилует современная эстрада. Аффектация, костюмы, свет, цвет, дым, прыжки, подтанцовки — всего лишь часть внешних признаков, накрепко приклеившихся к современной поп-культуре. Несколько иначе выглядела эстрадная песня советского периода. Тогда поведение артиста на эстраде перед микрофоном должно было быть достаточно скромным, регламентировались стиль одежды и характер танцевальных движений, — без чуждых приемов «иностранщины». До исполнения в концерте все песенные номера (непесенные тоже) в обязательном порядке проходили через худсоветы, которые их либо утверждали, либо отклоняли; либо утверждали, но с замечаниями, и их требовалось беспрекословно устранять. Технические помарки стихов (рифмы, размер и пр.) не допускались; определенные требования предъявлялись и к мелодиям. Однако все упомянутые строгости не препятствовали появлению характерных недостатков песенных текстов, таких как: поверхностность, пафосность, обезличенность, плоскость и упрощенность образов, имитация чувств. Доверительные интонации, свойственные лирике песен военного периода («В землянке», «Случайный вальс», «Темная ночь», «В лесу прифронтовом»[6] и др.), в 1950—1960 годы постепенно исчезали. Им на смену пришли бравурные марши («Партия — наш рулевой», «Едут новоселы», «Ленин всегда с тобой», «Если бы парни всей земли», «Марш коммунистических бригад»[7]), песни-напутствия («Комсомольцы-добровольцы», «Прощайте, голуби», «Юность верит в чудеса»[8]) и лирика созидательного труда («Песня о дружбе», «Геологи», «Веселый марш монтажников»[9]). Чистая развлекательность песен вроде «Ландыши», «Мишка, Мишка», «Черный кот» [10] считалась пошлой эстрадой. «Попросили написать что-нибудь для новой концертной программы в летнем театре “Эрмитаж”, пользовавшемся тогда, в 50-е годы прошлого столетия, большой популярностью у москвичей и гостей столицы, — вспоминает композитор О. Фельцман. — Там выступали

[4] Термин, по-видимому, впервые был озвучен автором настоящей статьи 24 мая 2013 года в докладе «Структурный подход к описанию авторской песни как отечественного социокультурного явления второй половины XX века» по программе теоретических чтений в Городском центре авторской песни (КСП).

[5] «Авторская песня» — отнюдь не единственный жанр, рождающий искусство доверительного общения. Однако этот вопрос не входит в исследовательские задачи настоящей статьи.

[6] К. Листов, А. Сурков; М. Фрадкин, Е. Долматовский; Н. Богословский, В. Агатов; М. Блантер, М. Исаковский, соответственно. Здесь и далее первым указывается композитор, вторым — автор слов. Ссылки даны по изданию: Избранные русские и советские песни. В трех выпусках. — М.: Музыка, 1987.

[7] В. Мурадели, С. Михалков; Е. Родыгин, Н. Солохина; С. Туликов, Л. Ошанин; В. Соловьёв-Седой, Е. Долматовский; А. Новиков, В. Харитонов.

[8] М. Фрадкин, Е. Долматовский; М. Фрадкин, М. Матусовский; П. Аедоницкий, Э. Иодковский.

[9] А. Эшпай, В. Карпеко и Г. Регистан; А. Пахмутова, С. Гребенников и Н. Добронравов; Р. Щедрин, В. Котов.

[10] О. Фельцман, О. Фадеева; музыка и слова Ю. Титова, музыкальная обработка В. Нечаева; Ю. Саульский, М. Танич.

Утесов, Шульженко, Гаркави, другие знаменитые артисты. Словом, взял я стихи Ольги Фадеевой, сел к роялю, и... через пятнадцать минут работа была завершена. <...> Сочинительство доставляло мне радость! Отдал песню Геле Великановой и уехал отдыхать на юг. Через две недели получаю письмо: "Оскар, вся Москва поет твои "Ландыши". Сначала жутко обрадовался, а потом еще больше перепугался. Я только пробовал силы в жанре песни, не знал, как себя вести, чего ждать. <...> Через полгода грянул гром. Одна за другой пошли статьи, в которых меня обвиняли в пошлости и низкопробности. Кое-кто даже договорился до расшатывания устоев советской власти. Дескать, Фельцман сознательно устроил провокацию. Песню перестали передавать по радио, запретили включать в официальные концерты. <...> И ладно бы критика продолжалась месяц или два. "Ландыши" двадцать с лишним лет фигурировали в качестве образца безвкусицы! Наверное, рекорд, достойный Книги Гиннесса» [13]. Вот какой была реакция на легкую беззаботную песенку при полном отсутствии в ней какой-либо крамолы. О наличии же в советских песнях, звучавших по радио и телевидению, подлинных проблем, реальных житейских коллизий, волновавших людей, и речи быть не могло. Безыскусственная личностная интонация, не камуфлировавшая реальность, в них почти отсутствовала.

В народе метод соцреализма, одобренный партийными органами в литературе и искусстве как универсальный[11], переводился на доступный русский следующей максимой: «Описывать действительность не как есть, а как хотелось бы (партийным идеологам. — *Л.Б.*)». Бывали, конечно, и исключения из правил, особенно в песнях для кино, где типажи и ситуации по сценарию должны были выглядеть естественными («Тишина за Рогожской заставою», «А снег идет», «Старый клен»[12]). Но в данном случае упомянуты системные пороки искусственности (трафаретности) большинства советских песен, созданных профессиональными композиторами и поэтами — членами творческих союзов, как прямое следствие идеологического влияния КПСС, стремившейся подчинить себе все сферы общественного бытия, включая духовную культуру.

В противовес официальной эстраде авторская песня являла собой искусство без искусственности[13]. Авторские песни как неофициальное искусство, не подверженное цензуре и социальному заказу, предстали перед советскими людьми правдивыми и искренними, повествующими о жизни, какой она есть на самом деле, и потому вызывающими доверие. Их создатели, как правило, не были диссидентами. В своих песнях они попросту выражали подлинные мысли и чувства интеллектуально развитого, думающего и духовно раскрепощенного человека и считали возможным делиться своим песенным творчеством с современниками. По сути, в стране сформировалась параллельная песенная культура, заслужившая название «русская авторская песня в советской культуре». Описанное противоречие весьма точно изображено в песне Г. Васильева «Вечный думатель» [14, с. 209—210], сочиненной в 1986 году к I Всесоюзному фестивалю авторской песни:

Под чью-нибудь дуду любую ерунду
Отплясывать приходится частенько:
Рукой голосовать, ногой маршировать
И головою гвозди забивать.
Но, слава Богу, думать мы свободны,
Когда угодно и о чем угодно,
И самый дикий вздор смешон нам до тех пор,
Пока урчит невидимый мотор.

Однако стилистика исполнения авторской песни как вида устного песенного творчества отличалась не только от стиля официальной эстрады, но и от исполнительской манеры, характерной для оперных арий, романсов, народных песен и требовавшей специально поставленного голоса. Она также включала в себя специфические сценические приемы воздействия на публику: демонстрацию диапазона певческих возможностей; академичность исполнения, выраженную не только в вокале, но также в мимике и движениях рук; обязательность фраков и вечерних платьев, подчеркнуто театральную реакцию певца или певицы на аплодисменты и пр.

Напротив, авторские песни исполнялись природным, как правило, непоставленным голосом; на концертах царила атмосфера свободного интеллигентного общения автора с залом; исполнители появлялись перед публикой в обычной одежде, а в их поведении отсутствовали какие-либо эффекты, свойственные эстрадным или филармоническим концертам. Вечера авторской песни имели совсем иной характер отношения выступающего со зрителем: словно на равных, без рампы и дистанции. Само же исполнение песен воспринималось публикой как «от души», так и «для души», а потому становилось актом «доверительного общения», восходящего к уровню искусства в значении «умение», «мастерство» по С.И. Ожегову.

Авторская песня как речевой жанр

Чтобы вникнуть в это новое направление исследования, стоит обратиться к работе крупнейшего мыслителя XX века М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [15]. «Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка, — пишет М. Бахтин, вводя читателя в предмет своего фундаментального труда. — Использова-

[11] Мировоззренческий метод, внедряемый в художественное творчество Советского Союза средствами государственной политики, в том числе цензурой, и отвечающий решению задач построения социализма.

[12] Из кинофильмов: «Дом, в котором я живу» (музыка Ю. Бирюкова, слова А. Фатьянова); «Карьера Димы Горина» (музыка А. Эшпая, слова Е. Евтушенко); «Девчата» (музыка А. Пахмутовой, слова М. Матусовского).

[13] Здесь уместно заметить, что официальная эстрада вызвала к жизни массовое самодеятельное песенное творчество, которое естественным образом трансформировалось в феномен авторской песни.

ние языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в цельном высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения» [15, разд. I].

Рассматривая составляющие синкретики[14] авторской песни — музыкальную, словесную и исполнительскую — думается, можно сказать, что «слово» несет в ней основную содержательную нагрузку. Тогда как музыкальные и исполнительские составляющие, включающие также невербальные формы общения (мимику и жесты), обогащают его многообразными смыслами и контекстами.

Но это только первое приближение к пониманию взаимосвязей составляющих авторской песни. Углубляя его, следует остановиться на принципиальном отличии звукоизвлечения при помощи какого-либо музыкального инструмента и голоса. В первом случае оно достигается благодаря собственно устройству инструмента, позволяющего воспроизводить звуки разной высоты. В частности на современном фортепиано есть 88 звуков различной высоты [16]. Иначе происходит в пении. Человеческий голос может воспроизвести звук только опосредствованно — с помощью языковых единиц речи: звуковых (звук, фонема, слог, речевой такт) и смысловых (слово и предложение). Таким образом, пение неотрывно от речи во всем разнообразии ее языковых единиц и конструкций. Воспроизводя ноту, человек поет ее словом-символом: *до, ре, ми* и т. д. Напевая мелодию без слов, он все равно пользуется какими-либо фонемами (ля-ля-ля, о-о-о-о, о-хо-хо и т. д.). Иными словами, песня без слов если и возможна, то без звуков речи ее не бывает в принципе.

Человеческая цивилизация к определенной ступени своего общественного развития освоила три основных формы языкового общения: речь (устная и письменная), пение и пластика. Но как сказано выше, пение невозможно вне речи и, следовательно, может считаться ее музыкально-словесной разновидностью, отличаясь тем самым от чисто инструментальной музыки, с речью не связанной. Реальной же единицей речевого общения, согласно М. Бахтину, оказывается «высказывание», в отличие от единиц языка (как системы): слов и предложений. «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, — отмечает М. Бахтин, — но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [15, разд. I].

Детальное изучение специфики авторской песни как высказывания и принадлежности ее к речевым жанрам требует отдельного исследования, выходящего за возможный объем настоящей статьи. Тем не менее, думается, стоит все же рассмотреть основные положения, позволяющие классифицировать такую принадлежность с уточнением понятия «высказывание» применительно к авторской песне.

Говоря о высказывании, М. Бахтин имеет в виду его вербальную форму в сферах использования языка. Однако выделяемые им базовые моменты высказывания в целом — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — позволяют экстраполировать толкование этого понятия (или термина) на сферу пения как на одну из форм речевого общения, назвав его *музыкально-словесным высказыванием*. При этом необходимо учесть, что в его композиционном построении присутствуют составляющие синкретики: музыкальная и словесная с компонентами «напев» и «слово», в данном случае — *художественное* слово. Только в авторской песне художественное слово не говорится, а — поется, точнее, напевается, приобретая, тем самым, дополнительные выразительные возможности по сравнению с письменным вариантом. Исполнение такого напева по сравнению с эстрадной песней или традиционным романсом допускает большее разнообразие музыкально-речевых оттенков: здесь без оговорок допустимы интонационно-мелодическая импровизационность, речитатив и мелодекламация. Примеры тому: песни Б. Окуджавы, А. Городницкого, А. Галича и других авторов.

И здесь еще раз важно обратить внимание на такие признаки авторской песни, как незаданность и незаказанность, искренность и доверительность, что позволяет на стадии создания назвать ее (по выражению В. Прокофьева [17, с. 20]) «художественным высказыванием перед самим собою». В такой постановке вопроса о «жанре», авторская песня в свете теории М. Бахтина типологически может трактоваться как «музыкально-словесный речевой жанр», или, иначе — речевой жанр «авторская песня», который, думается, стоит рассмотреть подробнее.

М. Бахтин видит существенное (не функциональное) различие между первичными речевыми жанрами, сложившимися в условиях непосредственного речевого общения, и вторичными (сложными). Последние возникают в условиях достаточно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и т. п. Первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям [15, разд. I].

Авторская песня, конечно же, относится к сложным речевым жанрам, причем — к их устной разновидности. В таком жанре, вобравшем в себя первичные жанровые разновидности — бытовые и профессиональные, информацию, почерпнутую из личных контактов создателя

[14] Синкретика — свойство художественного произведения являть собой неразложимое целое. Введено в научный оборот автором данной работы.

песен с окружающим миром, все это словно переплавляется и становится собственным целостным художественным явлением, произведением-*высказыванием*. Этим, скорее всего, обусловлено использование в авторской песне живого образного русского языка, бытовой лексики, что наиболее ярко представлено в песенном творчестве В. Высоцкого. Нарочитая литературность или «слишком грамотная» речь здесь не поощряется. Очень часто автор ставит в своих песнях вопросы, на которые сам же отвечает, возражает себе самому и сам же свои возражения опровергает и т. п. Происходит как бы условное речевое общение, обыгрывающий первичные речевые жанры как, скажем, в песне Ю. Визбора «Телефон» [18, с. 144], где второй участник не слышен, но незримо присутствует:

Слушаю. Да. Алё!
Что за шутки с утра?
Я?.. Почему удивлен?
Я даже очень рад.
Я даже закурю.
Здравствуй. Прошло сто лет.
Сто лет прошло, говорю.
Я не спешу. Нет.

Важно отметить, что включение в авторскую песню как в сложный речевой жанр каких-либо чужих высказываний не меняет жанровой разновидности произведения при условии сохранения ее законов. Вот почему не исключается возможность заимствования чужих стихов и мелодий для создания авторской песни как нового целого. Однако при этом не поощряется заимствование чужого авторского стиля и чужой авторской интонации. И вот на этом необходимо остановиться подробнее.

М. Бахтин утверждает, что всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения — индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем. Но возможности избранного речевого жанра могут быть как более, так и менее благоприятными для отражения стилевой индивидуальности автора высказывания [15, разд. I]. По М. Бахтину «стиль неразрывно связан с определенными тематическими единствами и — что особенно важно — с определенными композиционными единствами; с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, к чужой речи и т. п.). Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания» [15, разд. I].

Важным аспектом высказывания, определяющим его композицию и стиль, ученый считает экспрессивный момент, под которым он понимает субъективное эмоционально-оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания. Поэтому индивидуальный стиль высказывания определяется главным образом его экспрессивной стороной. А одним из средств выражения эмоционально-оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи становится экспрессивная интонация, которая, как замечает М. Бахтин, наиболее отчетливо звучит в *устном исполнении*. С этой точки зрения авторская песня одновременно являет собой как особенный вид высказывания, так и сложный устный речевой жанр. Вот почему представляется малопродуктивным изучение авторской песни только по письменным текстам и нотным записям в отрыве от их авторского исполнения (экспрессивного момента). «Стилистический анализ, охватывающий все стороны стиля, — уверен М. Бахтин, — возможен только как анализ целого высказывания и только в той цепи речевого общения, неотрывным звеном которой это высказывание является» [15, разд. II]. Как тут не вспомнить суждение М. Каманкиной: «Вне конкретной личности это искусство утрачивает полноту бытия» [19, с. 82].

Согласно М. Бахтину, существенным (конститутивным) признаком высказывания становится его обращенность к кому-либо, его адресность. Всякий речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою типическую концепцию адресата, определяющую его как жанр [15, разд. II]. В случае с «авторской песней», исходя из классификации М. Бахтина, можно с большой долей вероятности отнести ее к интимному речевому жанру, претендующему не только на доверие адресата, но и на его со-участие, со-чувствие, благожелательность и понимание. В атмосфере такого глубокого доверия создатель авторской песни раскрывает свой внутренний мир, что определяет, с одной стороны, особую экспрессивность жанра, а с другой, его сокровенность, подтверждая тем самым выводы М. Бахтина.

О доверительном общении

Доверительность общения встречается в авторской песне в самых разных проявлениях: от нежной интимности до жесткой категоричности, в подтверждение чего можно привести ряд песенных строчек. О. Митяев — «Давай с тобой поговорим. Прости, не знаю, как зовут…» [20, с. 288—289], В. Ланцберг — «Загляни в глаза себе. Стало стыдно — значит, что-то здесь не так» [21, с. 345—346], Ю. Визбор — «Ты у меня одна, словно в ночи луна…» [18, с. 140], А. Якушева — «Я не хочу, чтобы ты уходил. Не уходи или не приходи» [14, с. 162], А. Галич — «Промолчи, попадешь в первачи. Промолчи, промолчи, промолчи…» [21, с. 404—405], В. Высоцкий — «Я не люблю когда мне лезут в душу, тем более, — когда в неё плюют!» [14, с. 175], В. Егоров — «Друзья уходят, кто же остается…» [21, с. 129—130], С. Матвеенко — «Знаю, надо быть добрее, да смогу, сумею ли…» [22].

Такой творческий контакт автора с аудиторией называют доверительным разговором, беседой, дружеской встречей и т. д. Не случайно авторский сборник песен московского барда И. Михалева назван им самим «Выбранные места из разговоров с друзьями» [23]. Получается, авторская песня — не просто песня в ее общепринятой дефиниции как малое вокально-музыкальное произведение. В ней глубинный смысл слова «песня» означает

доверительное общение посредством пения, что, как уже выяснено, — есть одна из форм художественного речевого общения путем целостного музыкально-словесного высказывания. Такая формулировка соответствует общему определению «песни», приведенному в Литературной энциклопедии, где слово «песня» [нем. — Lied, франц. — chanson, итал. — canzone, англ. — song] означает первичный вид музыкально-словесного высказывания [24, с. 587]. В этом определении слово «первичный» отсылает к ранним временам существования человека на планете, когда «песня» являла собой нечто синкретическое и как творческий акт предшествовала в историческом развитии тому, что сегодня по отдельности именуется «музыкой» и «поэзией».

Исходя из концепции авторской песни как искусства доверительного общения, можно сформулировать один из ее главных качественных критериев. Это — та высокая степень доверия между зрителем/слушателем и создателем авторской песни, которая возникает в процессе ее исполнения, или, иными словами — *искренность*. Вот что по этому поводу пишет Е. Клячкин: «Мне часто задают вопрос: чем отличается самодеятельная песня от эстрады? В конце концов, формула созрела. Есть критерий, который для эстрадной песни вообще "не играет", а для нас является главным, определяющим ценность песни. Критерий искренности. Степень доверия, которое вызывает песня. <…> И если что-то не срабатывает, то это брак не только в нашей работе, но и внутри человека. Неточность выражения есть порождение неточности чувства» [25].

Однако доверительность возникает лишь в том случае, если песня создана автором как бы для себя, а не в расчете на зрителя, когда она идет от души, а не сконструирована. Этот признак ценен не только для авторской песни, его трудно формализовать, однако он чутко улавливается искушенной публикой: ее не обманешь. Для творящего в «вольном» слое художника [2, с. 52], хранящего свою человеческую независимость, этот признак — обязателен. Это подтверждают и слова О. Уайльда: «В тот момент, когда художник начнет обращать внимание на то, чего от него хочет публика, и будет стараться ответить на ее запросы, он перестает быть художником. Он становится унылым или занимательным ремесленником, честным или бесчестным торговцем» (цит. по: [11, с. 12]). Об этом же и строфа А. Ткачёва из его программной песни «Я песенку пишу» [26, с. 285]:

> Молю, чтоб боль души не сделать ремеслом,
> Чтоб наше Слово в музыке звучало.

Комплексный характер авторской песни как музыкально-словесного высказывания предоставляет ее создателю поистине неограниченные возможности для выражения творческой индивидуальности — в данном случае, не говорящего или пишущего, *а поющего*, формируя такое понятие как «индивидуальная авторская интонация». В этом можно убедиться, обозревая многотысячный массив авторских песен, созданных за 50 лет прошлого века и продолжающих появляться и поныне, несмотря на пессимизм некоторых исследователей. В отличие от монокомпонент авторской песни — напева и слов, авторская интонация — компонента комплексная. Она включает в себя две основные составляющие, которые можно условно назвать «исполнительской» и «личностной». Поэтому «авторскую интонацию», видимо, правильнее обозначить как «авторскую интонационную систему», а термин «авторская интонация» — применять лишь для краткости (цит. по: [27]).

Исполнительская составляющая обусловлена голосовыми особенностями и возможностями данного автора, реализуемыми в пении, такими как: мелодика, интенсивность, темп, тембр, окраска, длительности, паузы, смысловые ударения, произнесение гласных и согласных звуков и т. п. Об этом говорится в ранее упомянутой статье Н. Вайнонена: «Важным признаком самодеятельной песни многие считают ее исполнительскую интонацию. Здесь особенно очевидно, что пение, как говорил немецкий оперный режиссер В. Фельзенштейн, "это не просто звучание голоса, это как бы "звучание" всего человека целиком". В авторской песне этот эффект настолько важен, что о ней можно судить, в сущности, только по живому ее исполнению и очень трудно по записи» [4, с. 20—21]. «Записывая песни (авторские. — *Л.Б.*), мы как бы совершаем переход из одной системы художественного мышления в другую — из устной традиции в письменную», — считает М. Каманкина [19, с. 109]. «Что общего у бардов того доперестроечного периода? — задается вопросом Юрий Лорес. — Они пользуются исключительно разговорными интонациями нашей обычной, даже повседневной речи, какой бы музыкальной или мелодичной ни была песня. Отсюда доверительность и ощущение искренности. <…> По психологии есть три типа общения: снизу вверх, сверху вниз и на-равных. Сцена самой "географией" предполагает сверху-вниз. Барды интонационно, жестикулярно, пластически и т. д. ломают это сверху-вниз, переводя в на-равных» (цит. по: [27]).

Личностную составляющую авторской интонации можно, ссылаясь на А. Мирзаяна, описать так: «культура чувств и переживаний, глубина мироощущения, культура диалога с миром, ближним и самим собой, температура и энергия существования, степень духовного и душевного развития и масса иных параметров, которые мы считываем, но назвать, то есть выделить — не в состоянии» [28]. Сюда также следует включить использование характерной лексики, тематическую и социальную направленность творчества и многие, многие другие факторы. Все их трудно обозначить, но совместно с интонацией исполнительской они обеспечивают узнаваемость, отличающую произведения одного автора от другого, а следовательно, и художественную новизну песен.

Резюмируя сказанное, можно прийти к заключению, что проблема типологии отношения понятий «жанр» и «авторская песня» все-таки решаема при условии скрупулезного рассмотрения структурно-типологических особенностей и связей, свойственных категориям «культура» и «искусство» в контексте рассматриваемого феномена.

Список литературы

1. *Левин Л.И.* Авторская песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. — М.: Олма-Пресс, 2004.
2. *Беленький Л.П.* Авторская песня и творческий метод ее создания // Обсерватория культуры. — 2012. — № 4.
3. *Конен В.Дж.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994.
4. *Вайнонен Н.В.* И массовость, и мастерство // Ю.А. Андреев, Н.В. Вайнонен. Наша самодеятельная песня. — М.: Знание, 1983.
5. Словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1986.
6. *Дружкин Ю.С.* Предмет моего исследования — песня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=423&page=1&topic=8
7. *Левина Л.А.* Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры: дис. … д-ра филол. наук. — М., 2006.
8. *Грубер Р.И.* Всеобщая история музыки. Часть первая. — М.: Гос. муз. изд., 1956.
9. *Розенфельд Б.* Синкретизм // Литературная энциклопедия. — Т. 10. — М., 1937.
10. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. — Л.: Ленизогиз, 1933.
11. *Беленький Л.П.* Авторская песня — явление отечественной культуры / Воспитательный потенциал авторской песни. — М., 2010.
12. *Клячкин Е.И.* Не гляди назад: песни. — СПб.: Бояныч, 1994.
13. Легкий жанр. Интервью с О. Фельцманом // Итоги. — 2006. — 13 февр.
14. Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни. Песенник / сост. Р.А. Шипов. — М.: Сов. композитор, 1989.
15. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm. Публикация по источнику: Бахтин М.М. Собр. соч. Т.5: Работы 1940—1960 гг. — М.: Русские словари, 1996.
16. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки: учебник для музыкальных школ и училищ. — М.: Кифара, 2008.
17. *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983.
18. *Визбор Ю.И.* Верю в семиструнную гитару / сост. А. Азаров. — М.: Аргус, 1994.
19. *Каманкина М.В.* Самодеятельная авторская песня 1950—1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): дис. … канд. искусствоведения. — М.: ВНИИ искусствознания, 1989.
20. Грушинский. Книга песен: сборник / сост. В.К. Шабанов. — Куйбышевское книжное издательство (по заказу Московского городского центрального туристского клуба), 1990.
21. Среди нехоженых дорог одна — моя: сб. туристских песен / сост. Л.П. Беленький. — М.: Профиздат, 1989.
22. Возьмемся за руки, друзья! / авт.-сост. Л.П. Беленький. — М.: Молодая гвардия, 1990.
23. *Михалев И.П.* Выбранные места из разговоров с друзьями: сб. / сост. Э.Б. Крельман. — М.: Прейскурантиздат, 1990.
24. Песня / Литературная энциклопедия. Т. 1—11. Т. 8. — М., 1929—1939.
25. *Клячкин Е.И.* Монолог барда // Литературная Россия. — 1987. — № 4 (1252).
26. Люди идут по свету: книга-концерт / сост. Л.П. Беленький и др. — М.: Физкультура и спорт, 1989.
27. *Беленький Л.П.* Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества. Сетевой научно-культурологический журнал RELGA. № 4 [184] 10.03.2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wo/4.2.0.0.0.0.21.0.1
28. *Мирзаян А.З.* Вначале была песня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=218&page=14&topic=6]

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, выходившие 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 792.54
ББК 85.0

О.В. ЖЕСТКОВА

АНРИ ДЮПОНШЕЛЬ И РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕКОРА

Статья посвящена Анри Дюпоншелю — ярчайшей фигуре французского музыкально-театрального искусства эпохи романтизма. Архитектор, декоратор, дизайнер по костюмам, режиссер и директор Королевской академии музыки, он инициировал увлечение парижской публики средневековым колоритом, который стал неотъемлемым компонентом романтического театрального декора. Творческая деятельность Дюпоншеля и ее значение для развития французской большой оперы в отечественном искусствоведении рассматривается впервые.
Ключевые слова: Дюпоншель Анри, французская опера, Королевская академия музыки (Опера), театр, постановка, декорации, режиссер, романтизм.

В 1820-е годы на сценах многочисленных парижских театров одним из самых важных требований к сценическому оформлению спектакля стало максимальное правдоподобие декораций и костюмов и захватывающие дух эффекты освещения, имитирующие природные катаклизмы, лунный свет и зарю. Страсть к готическим средневековым сюжетам вызвала необходимость усовершенствования технической стороны постановки. В 1822 году в Королевской академии музыки (Опере) на премьере оперы «Аладдин, или Волшебная лампа» Н. Изуара и А.М. Бенинкори впервые были использованы диорама, создававшая иллюзию присутствия внутри декораций, и газовое освещение, поразившее зрителя чарующим воздействием рассеянного или же, наоборот, сконцентрированного в одном луче света. В 1827 году в этом же театре был создан Постановочный комитет (*Comité de mise en scène)* и утверждена должность

IV НАСЛЕДИЕ

режиссера (*régisseurs de la scène*), которую занял Луи-Жак Соломе [1], уже имеющий режиссерский опыт в других парижских театрах.

В оперных спектаклях конца 1820-х годов уже применялись сложные подъемно-опускные механизмы, создающие возможность для неожиданного или таинственного появления персонажей на сцене. Но главным новшеством оперных постановок стала поразительная схожесть декораций с изображаемым оригиналом, достигаемая как техническими возможностями сцены, так и художественным талантом театральных декораторов. В 1820—1830-е годы в Королевской академии музыки (Опере) работали лучшие театральные художники того времени — Игнацио Деготти, Пьер Сисери, Луи Дагерр [2]. Но самую значительную роль для развития постановочного искусства на главной оперной сцене Франции в тридцатые годы XIX века сыграл, пожалуй, Анри Дюпоншель (1794—1868) — художник-декоратор, режиссер и директор парижской Оперы.

В юности он брал уроки живописи у Пьера Герена и, возможно, посещал курсы архитектуры в Школе изящных искусств[1]. Дюпоншель начал свою карьеру как архитектор особняка барона Джеймса де Ротшильда и домов других представителей финансовой и творческой элиты Парижа. Первый театральный опыт в проектировании декораций он приобрел, по всей видимости, в 1822 году в театре *Panorama Dramatique*, которым руководил барон Тейлор.

Англичанин Исидор Тейлор, принявший французское подданство, в 1821 году получил разрешение на открытие театра *Panorama Dramatique*, и хотя он просуществовал только два года, Тейлор успел приобрести бесценный опыт декоратора и администратора. В 1825 году Карл X пожаловал ему дворянский титул барона и должность королевского уполномоченного в государственных театрах[2]. В первой же постановке театра Комеди Франсез (*Comédie Française)*, состоявшейся после назначения Тейлора, — трагедии «Леонид» М. Пиша — были заметны новые веяния в области сценического оформления, работой над которым руководил сам Тейлор. Характерно, что в большинстве словарей и энциклопедий эта пьеса упоминается как образец сочетания принципов классицистской трагедии и романтической драмы. Так, М.-А. Аллеви писала, что пьеса Пиша «под прикрытием старомодной трагедии вводила на улицу Ришелье [где располагался театр Комеди Франсез. — *О.Ж.]* новые идеи местного колорита и исторической достоверности» [3, p. 75]. Огромный успех спектакля, засвидетельствованный в прессе и в воспоминаниях современников, говорил не только о патриотическом воодушевлении парижан, вызванном сочувствием к благородным грекам, но и о победе романтической мизансцены, нацеленной на создание местного и исторического колорита.

Анри Дюпоншель в эти годы был свидетелем или участником многих постановок в Комеди Франсез. Думается, именно в этом театре созревал и формировался его вкус к средневековому колориту, который позже станет неотъемлемым атрибутом романтического декора. В 1824 году он совместно со своим близким другом Э. Делакруа рисовал костюмы к драме А.С. Эмпи «Ботвелл», поставленной в июне того же года. В феврале 1827 года Дюпоншель делал эскизы аксессуаров к пьесе «Людовик XI» Ж.-М. Мели-Жанена, а в феврале 1829 года — костюмы к пьесе А. Дюма «Генрих III и его двор», одной из первых исторических драм, обозначивших безоговорочную победу романтических методов постановки.

Созданием декораций к этому спектаклю руководил барон Тейлор, а Дюпоншель, по-видимому, консультировал его по вопросам их исторической достоверности. Отныне имена Дюпоншеля и Тейлора стали ассоциироваться с новым, романтическим, стилем мизансцены [3, p. 100—110]. Так, Леон Галеви, один из антагонистов новой театральной эстетики, в «Послании барону Тейлору, Théâtre français», сочинил по этому поводу эпиграмму:

> …Tout ouvrage, à tes yeux, est de droit excellent
> S'il peut de Duponchel exercer le talent.
> Il faudra désormais à toute œuvre tragique
> Un site pittoresque, un vallon romantique,
> Un vieux manoir, un lac, une lune, un tombeau[3].
>
> …Любое произведение в твоих глазах является превосходным,
> Если оно может проявить талант Дюпоншеля.
> Отныне в любом трагическом произведении должны быть
> Живописный ландшафт, романтичная долина,
> Старый небольшой замок, озеро, луна, могила[4].

Кроме того, в создании декораций к пьесе «Людовик XI» принимал участие Пьер Сисери. Возможно, что именно по его совету или рекомендации Дюпоншель начал работать в Опере. В 1827 году он стал одним из активнейших членов Постановочного комитета (Comité de mise en scène)[5]. В первый состав Комитета, помимо Дюпоншеля, входило несколько выдающихся личностей парижской музыкально-театральной жизни: директор Оперы Эмиль Люббер, прежний директор Рафаэль Дюпланти, композитор Джоаккино Россини, граф Тюрпен — руководитель Комитета, художник Ф.П.С. Жерар, а также четверо других, о которых известны только их фамилии — Дарсе, Э. Давид, Ленорман и Жансон [3, p. 59].

Первой оперой, свидетельствующей об эффективной работе Постановочного комитета и режиссера Соломе,

[1] Этому утверждению ранних биографов Дюпоншеля не стоит безоговорочно доверять. В списках учеников Школы изящных искусств имя А. Дюпоншеля отсутствует.

[2] Согласно *Положению о театрах* от 25 апреля 1807 года Королевская академия музыки (*Opéra*), Комеди Франсез (*Comédie Française)*, Опера Комик (*Opéra Comique*) и Итальянский театр — *Théâtre Italien*) были названы государственными, так как они существовали на средства из государственной казны. Их также называли «большими» театрами, или «театрами первого ранга». Остальные парижские театры функционировали на частной основе и назывались «бульварными театрами», или «театрами второго ранга», или «популярными театрами».

[3] Цит. по: [3, p. 85].

[4] Перевод автора статьи.

[5] Автор статьи благодарит профессора Московской консерватории В.П. Чинаева, указавшего данный вариант перевода названия Комитета.

также пришедшего в Королевскую академию из Комеди Франсез, стала «Немая из Портичи» (1828) Д.Ф.Э. Обера и Э. Скриба. Она продемонстрировала художественное дарование Сисери, Дагерра и Дюпоншеля, сплоченное в режиссуре Соломе. Современники оставили множество восторженных высказываний о декорациях оперы: об изображении средиземноморского берега в селении Портичи во II акте, дворца испанского наместника, каменных лестниц и террасы, с которой был виден Везувий, — в I акте, неаполитанского рынка, где рыбаки, крестьяне, цветочницы бойко торгуют своим товаром, — во второй картине III акта. Но самое большое восхищение публики вызвала сцена извержения вулкана в финале спектакля [4, с. 48—50]. «Опера никогда не ставила произведение, столь подготовленное с точки зрения мизансцены, танцев, декораций и костюмов, что делает высокую честь господам Соломе, Омеру[6], Сисери и Дюпоншелю. Чего они особенно добивались — так это правдоподобия, и необходимо отметить, что не пренебрегли ничем, чтобы достичь этой цели», — отмечалось в *La Revue Musicale* [5, p. 135].

Роль Дюпоншеля в постановках конца 1820-х годов была «скорее ролью советника, который информирует об историческом и географическом контексте, чем истинного создателя [декораций] <...>. Однако в глазах современников он слыл за автора костюмов и декораций многочисленных пьес» [6, p. 67]. Так, художник Ипполит Леком рисовал для «Немой из Портичи» эскизы костюмов, но указания и рекомендации ему давал Дюпоншель. Директор театра Люббер даже превышение первоначальной сметы расходов на постановку «Немой» оправдывал особой ролью Дюпоншеля как консультанта по мизансцене: «Интересные исследования господина Дюпоншеля и скрупулезная забота, которую он вложил в детали, заставили превысить смету»[7]. Такую же консультирующую функцию Дюпоншель выполнял и в подготовке балета «Манон Леско» Ф. Галеви и Э. Скриба (1830).

Первого января 1829 года Дюпоншель официально вступил в должность инспектора по сценическому реквизиту (*inspecteur du matériel de la scène*) в Королевской академии музыки и проработал в этом качестве до июня 1831 года [7, p. 306]. Однако его широкая известность началась не с этого назначения, а со знаменитого бала, устроенного герцогиней де Берри в салоне Марсан в 1829 году. Дюпоншель (а также художники Лами и Изабе) рисовал исторические костюмы для участников бала, в частности сама герцогиня Беррийская предстала перед гостями в костюме Марии Стюарт. Если верить *Journal d'une habilleuse*, именно балом мадам де Берри «датируется происхождение репутации и фортуны Анри Дюпоншеля»[8]. Кстати, в начале 1832 года Дюпоншель еще раз подтвердил свой талант «стилиста по одежде», создав уникальные исторические костюмы для бала-маскарада короля Луи-Филиппа в Тюильри.

Статья, которую Дюпоншель опубликовал вслед за нашумевшим балом герцогини Беррийской в *Revue de Paris*, свидетельствовала о его внимательности к историческим деталям костюма и аксессуаров. Может даже показаться, что эта мода на исторический костюм и декор была для него неожиданной, настолько отстраненно он констатировал ее возникновение и распространение: «Костюмированный бал де Мадам, герцогини де Берри, был оригинальным, потому что он отразил ярко выраженный вкус нашего поколения ко всему тому, что имеет исторический колорит, что рождает склонность воскрешать живописную эпоху средневековья» [8, p. 48]. Но если внимательно присмотреться к характеру деятельности Дюпоншеля в *Comédie Française* и в Опере, то становится совершенно очевидно, что он сам был одним из инициаторов и основателей этого вкуса к средневековью, проявившегося в зрелищной стороне оперы. Он сам вводил и «раскручивал» этот вкус, когда консультировал режиссеров, постановщиков и декораторов по вопросам исторической достоверности костюмов, реквизита и сценического оформления.

В 1831 году новым директором Оперы стал Луи Верон, который хорошо понимал значимость мизансцены для успешной деятельности театра. Режиссером в этом же году был назначен Дюпоншель, а Соломе вернулся работать в Комеди Франсез. Должность режиссера в Королевской академии музыки теперь именовалась *управляющий сценой* (*directeur de la scène*). Годы работы Дюпоншеля на этом посту (1831—1835) составили целую эпоху в истории мизансцены. Первый большой успех принесла постановка оперы «Роберт-Дьявол» (1831). Этот спектакль задал тон всему периоду работы Верона и Дюпоншеля и стал одним и самых роскошных представлений за всю историю театра.

Стремясь придать спектаклю визуальную правдивость, Дюпоншель модернизировал постановку — он впервые использовал газовую иллюминацию, подвел на сцену воду для представления водопада и фонтана и использовал знаменитый «английский люк», благодаря которому потусторонние персонажи (демоны, призраки и другая нечистая сила, а в «Роберте» это отец главного героя — Бертрам) могли как бы скользить сквозь стены, подниматься из-под пола или, наоборот, «проваливаться под землю».

Все декорации и костюмы были специально изготовлены для этого спектакля, хотя ранее в Опере практиковалось многократное использование костюмов в разных спектаклях. Сразу после премьеры «Роберта» в *Le Journal des Dèbats* отмечалось: «Костюмы очень пышные, а постановка делает честь мсье Дюпоншелю. Мы уверены, что мизансцена этой оперы стоит около 200 тысяч франков; но эти деньги потрачены не напрасно. Долгое время считалось невозможным придать помпезность и роскошество Опере; но мсье Верон доказал обратное» [9].

Несомненно, на столь «роскошную и помпезную» постановку Дюпоншеля вдохновил средневековый сюжет оперы, основанный на истории Роберта-Дьявола. Он давал широчайшие возможности для исторических

[6] Ж.П. Омер — балетмейстер и специалист по сценическим эффектам.
[7] Цит. по: [7, p. 188].
[8] Цит. по: [6, p. 67].

Рис. 1. Романская галерея монастыря Св. Трофима. Фотография. 2013

Рис. 2. Готическая галерея монастыря Св. Трофима. Фотография. 2013

реконструкций средневекового декора и костюмов, а сказочно-мистическая сторона сюжета позволяла разыграться воображению постановщиков. Зрелище включало все известные на тот момент сценические эффекты: от балета монахинь-призраков — до потрясшего публику исчезновения Бертрама со сцены в финале оперы.

Реалистичность декораций в известной сцене монастыря Св. Розалии во второй картине III акта основывалась, как считалось, на архитектурном сходстве с реально существовавшим (постройка сохранилась и по сей день) женским монастырем Св. Трофима в Арле — известным памятником романской архитектуры на юге Франции.

Однако если присмотреться, сходство оформления клуатра монастыря Св. Трофима и сценической декорации оперы не велико. Характерной особенностью архитектурного убранства монастыря являются парные колоны, присутствующие как в романской (рис. 1), так и в готической (рис. 2) галереях клуатра, но в оперных декорациях (рис. 3) они отсутствуют.

Это и другие важные отличия заставляют усомниться в правильности установления архитектурного прототипа, на который ссылаются многие французские и немецкие исследователи. Особенно странно на декорации к опере выглядят деревянные балки под сводом галереи и могильные плиты, находящиеся не во внутреннем дворике, а на самой галерее.

Декорации Сисери, бережно хранимые и возобновляемые на каждом парижском спектакле «Роберта», по-видимому, были немного изменены в 70-е годы XIX века. На этот раз реальной архитектурной моделью, вдохновившей декораторов, были галерея и кладбище монастыря Монфор л'Амори — архитектурного памятника XVI века, находящегося неподалеку от Парижа. Э. Дега запечатлел эту сцену в своей картине «Балетная сцена из оперы "Роберт-Дьявол"», благодаря которой мы можем судить о степени сходства (рис. 4).

Сводчатая галерея, деревянные балки, поддерживающие перекрытие, строгий ритм, создаваемый повторяющимися проемами аркады, круглые окна, расположенные над арками, и кладбище, которое окружают галереи клуатра — вот черты сходства, хотя опять же, не фрагментарного. Всё же эти декорации претендовали на историческую точность, о чем свидетельствует изображение и подпись на почтовой открытке, бывшей в обращении в начале XX века.

Вернемся к постановке 1831 года. Вероятно, не очень большая часть публики была озабочена точным установлением архитектурного памятника, послужившего (во многом или отчасти) моделью для декораций третьего акта[9]. Наиболее поразительное впечатление на публику произвел эффект лунного сияния в этой же сцене, достигнутый при помощи газовой иллюминации.

На декорациях П. Сисери (рис. 3) видно, что лунный свет естественно падает из арочных проемов и неравномерно освещает всю сцену или ее часть, и лишь те печальные фигуры монахинь, которые как бы случайно оказались в участке света, отбрасывая при этом тень (!). Другие монахини передвигаются в неосвещенной части галереи и во внутреннем дворике.

Такой романтической красочности и в то же время глубочайшей реалистичности в изображении места действия не знали до сих пор даже прогрессивные в техническом отношении популярные театры. О том, как была режиссирована эта сцена, можно, думается, судить по описанию в *Revue des Deux Mondes*: «Мы в заброшенном монастыре. Стены разрушены. На надгробных памятниках белые статуи. Таинственные лунные лучи освещают печальный интерьер бледным светом. Вдруг слышится музыка… и неподвижные статуи начинают двигаться. Толпа безмолвных теней *скользит* [курсив мой. — *О.Ж.*] через арки. Все женщины снимают монашеские одеяния.

[9] По-видимому, список исторических прототипов для оформления сцены монастыря можно было бы продолжить. Например, в современных туристических путеводителях можно встретить утверждение, что декорации ко второй картине третьего акта скопированы с монастыря Кордельеров в г. Сент-Эмильон.

Рис. 3. Декорации П. Сисери ко 2-й картине III акта оперы «Роберт-Дьявол»*

Они стряхивают пыль с могильных плит и возвращаются к радостям прежней жизни» [10, p. 539].

Интересно, что первоначальный замысел Скриба и Мейербера предполагал в этой сцене пантомиму и традиционный балетный дивертисмент с участием «устаревших колчанов, стрел, сетей и купидонов». Лишь Дюпоншелю удалось отговорить Верона от шаблонного решения [11, p. 51—52] и склонить его и авторов оперы к романтической сцене призрачных монахинь, оживающих и танцующих среди развалин средневекового монастыря. Эта идея Дюпоншеля была поистине революционной для того времени. «Наконец, у нас есть что-то новое», — отмечалось в *Le Constitutionell* сразу после премьеры «Роберта» [12]. Теперь можно было забыть «древние дворцы, слабо освещенные отжившими аргандовыми светильниками, античные реликты и шатающиеся колонны, которые раскачиваются при малейшем прикосновении Венеры в бумажных кудрях или Купидона в бальных туфлях» [12].

Шарль Сешан (1803—1874), работавший над декорациями к опере вместе с Сисери, писал: «Теперь хотели, чтобы персонажи каждой пьесы были показаны в реалистичных костюмах и в той обстановке, в которой они на самом деле жили» [13, p. 11]. В связи с изображением средневекового колорита в «Роберте» он отмечал, что для тех, кто работал в Опере, Средние века «стали настоящей художественной школой. Мы изучали их с бездумной страстью — костюмы, архитектуру, вплоть до мельчайших деталей» [13, p. 11]. Интерес к средневековью, который, как уже отмечалось, развивался во Франции в течение последних десятилетий, достиг своего апогея именно в опере «Роберт-Дьявол». Слова «средневековый» или «средневековье» очень часто встречаются в мемуарах и газетных статьях того времени; они свидетельствуют об особом очаровании, охватившем публику, и о неповторимом, эффектном сценическом воплощении средневековья, над которым трудились декораторы и режиссер.

В 1830-е годы серьезное изучение времени и места действия не просто приветствовалось, а стало необходимостью для театра. Представления «Немой из Портичи» и «Роберта-Дьявола» заложили высочайшие стандарты постановки, которых театр придерживался при подготовке следующих опер. Так, в октябре 1832 года была поставлена трехактная опера Обера и Скриба «Клятва, или Фальшивомонетчики», содержащая великолепные декорации интерьера гостиницы, комнаты в готическом стиле и шумной улицы, где купцы из разных стран в национальных костюмах продавали свои товары. Еще более колоритной и зрелищной была четырехактная опера Л. Керубини и Скри-

* Источник иллюстрации: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meyerbeer_RobertDiableCiceri.jpg

ба «Али-Баба, или Сорок разбойников» (1833), постановка которой в журнале *L'Artiste* характеризовалась в следующих выражениях: «Костюмы роскошны и точны, что делает честь таланту мсье Дюпоншеля. <…> Хотя декорации не настолько блестящи, как в "Роберте", но примечательна искусность, с которой воспроизведены явления природы, как, например, сцена в лесу или в пещере разбойников» [14, p. 11]. Самой зрелищной сценой этой постановки стал, по-видимому, базар Али-Бабы, представленный богатейшим ассортиментом восточных товаров. Здесь зрители «полностью переносились на Восток» [14, p. 11].

Следующими крупными режиссерскими работами Дюпоншеля в должности режиссера стали опера Обера и Скриба «Густав III» (1833) и опера Галеви и Скриба «Жидовка» (1835). «Густав III» вновь поразил публику исторической точностью деталей. Уже в первом акте, когда поднялся занавес, перед восхищенными взглядами зрителей предстала «величественная приемная Стокгольмского дворца, которую Густав III спроектировал по модели большого дворца в Версале. Первая же живая картина поражает зрителя. Вспомните огромный мраморный зал Версаля[10], украшенный статуями и бюстами, стены которого декорированы позолоченной резьбой, все в великолепном стиле, тяжелом, величественном и суровом одновременно. Все это великолепное здание перенесено на сцену» с такой невероятной точностью, что бывший «французский посол в Швеции, который сидел рядом с нами, сказал, что на миг ему показалось, что он вернулся на свою должность» [15].

Многие современники оставили подробнейшие описания знаменитой финальной сцены оперы и, что не менее важно, — неподдельно восторженной реакции публики. Например, Ш. де Буань в своих мемуарах писал: «Когда занавес поднялся в этой удивительной сцене в "Густаве", ложи, оркестр, партер взорвались криками восхищения, которые длились всё представление» [16, p. 73]. Новаторским достоинством этого финала было соединение двух сценических планов: зала дворца и оперного театра, находящегося в этом же Королевском театре: «Сцена представляет собой огромную галерею, заканчивающуюся театром. Ложи и балконы заняты куртье и куртизанками, передние ряды партера заполнены всевозможными масками <…> поражает движение и веселье, когда эта армия паяцев <…> присоединяется к танцу <…>. Красота декораций, залитых светом 60 люстр, новизна и роскошь костюмов, великолепие красок <…> все образует очаровательную картину» [17, p. 238].

Реалистичность декораций финальной сцены усиливалась опять же благодаря их сходству с общеизвестными и узнаваемыми архитектурными прототипами. В рецензиях на оперу парижские критики писали, что лестница в декорациях V акта была скопирована с французской модели. В частности, французский писатель и журналист Жюль Жанен считал, что оперная лестница

Рис. 4. Э. Дега. Балетная сцена из оперы «Роберт-Дьявол». 1876

имитировала лестницу в Пале-Рояль [18]. Другие авторы указывали на сходство с лестницей в Фонтенбло и Версале. Вероятно, мастерство театрального художника достигло такого уровня, что публика восприняла ее как подлинную лестницу, а не декорацию: «Трудно поверить, — писал Жанен, — что это на самом деле не настоящая лестница. Иллюзия декораций, возможно, никогда не заходила дальше» [18].

Опера «Густав III» для Дюпоншеля стала одной из важных вершин его режиссерской деятельности. Сложнейшая постановочная работа, протекавшая в последние дни перед премьерой в напряженных и даже экстремальных условиях[11], тронула его коллег и журналистов, а сам он был «награжден» почетными прозвищами *Александр мизансцены* и *Цезарь костюма* [16, p. 72—73].

Авторы «Жидовки» еще раз обратились к Средневековью. Место и время действия — Констанц начала XV века, где Папа Иоанн XXIII и император Сигизмунд созвали Совет, чтобы покончить с великим расколом, разделившим Запад. Несомненно, в глазах Верона, Дюпоншеля, Сисери и других людей, ответственных за сценическое воплощение оперы, Констанцкий собор имел огромный потенциал для блестящей постановки. Мощь и внешнюю помпезность католической церкви постановщики изобразили в процессии церковных и светских сановников, для которой потребовалось даже привлечь лошадей из Олимпийского цирка. Этот роскошный кортеж из первого акта оперы, задействовавший около 250 человек персонала, не считая хора, описывался критиками как наивысшее достижение в искусстве мизансцены, а *Le Courrier Français*

[10] Речь идет, вероятно, о салоне Геракла.

[11] Известно, что Дюпоншель вывихнул ногу незадолго до премьеры и последние репетиции проводил лежа, у себя дома. Накануне премьеры он, чтобы убедиться в точности костюмов, устроил у себя дефиле всех актеров и статистов, которое закончилось около двух часов ночи [16, p. 79; 6, p. 67].

характеризовал эту сцену как «восьмое чудо света»: «Ничто не упущено при этом чудесном возрождении далеких веков. Костюмы воинов, граждан и церковников не копируются, а воспроизведены до мельчайших деталей. Оружие не картонное, оно сделано из настоящего металла. Можно увидеть людей в железе, серебре, в золоте! Император Сигизмунд, например, как блестящий слиток золота с головы до ног. Лошади <...> встают на дыбы и поворачиваются <...> процессия шествует бесконечно. На самом деле, если не соблюдать осторожность, Опера может стать державой, способной бросить свои армии на баланс Европы» [19].

Не менее помпезно был представлен праздник по случаю триумфального возвращения в Констанц принца Леопольда в третьем действии. То же самое издание называло его «одним из самых красивых зрелищ природы. На переднем плане видны роскошные сады, за ними восхитительный пейзаж, а на заднем плане чистое и блестящее великолепие Боденского озера. Этот праздник — брат-близнец кортежа; здесь та же самая щедрость в умелом возрождении прошлого. Император Сигизмунд на банкете восседает во главе стола, ему прислуживают четыре конных выборщика, согласно официальному тексту Золотой Буллы» [19].

Ф.Г. Леполь. Портрет А. Дюпоншеля. 1838

Обращает на себя внимание то, что в этой и других рецензиях всегда подчеркивается не только роскошь и зрелищность мизансцены, но и реалистичность, правдоподобие, историческая верность различных деталей постановки: костюмы, воспроизведенные до мельчайших деталей; оружие, сделанное не из картона, а из настоящего металла; настоящее железо, серебро, золото, использованные в предметах реквизита и в костюмах; даже церемония прислуживания императору соответствует тексту Золотой Буллы. Все это говорит о том, что для оперной сцены закончилась эпоха бумажных кудрей и картонных мечей. Публика теперь не пошла бы на спектакль, в котором зрелищный компонент отставал бы от музыкально-драматического, в котором освещение, декорации, костюмы и реквизит продолжали бы оставаться «подделками» под золото, под старину, под роскошь...

Все же ошибочно полагать, что зрелищная сторона парижской Оперы затмила музыкальные красоты произведений. Как свидетельствуют многочисленные рецензии и обзоры парижской прессы 1830-х годов, публика и театральные обозреватели восхищались не просто декорациями и костюмами, не просто музыкой и голосами певцов. Больше всего их поражало мастерски продуманное и отрепетированное режиссерское согласование всех компонентов спектакля — как музыкально-драматических, так и зрелищных. «Нужно увидеть это великое произведение по крайней мере десять раз, чтобы понять и насладиться им полностью», — отмечалось в *Le Temps* [20]. Не удивительно, что постановочные расходы сильно возросли именно в тридцатые годы, и в 1835 году бюджет «Жидовки» составил 134 004 франков, что почти вдвое превосходило затраты на «Роберта-Дьявола» в 1831 году. «Жидовка», несомненно, была высшей точкой в искусстве мизансцены.

В то же время эта опера стала последней крупной постановкой Л. Верона в качестве директора и Дюпоншеля в качестве режиссера. 15 августа 1835 года Дюпоншель сменил Верона на посту директора театра, хотя продолжал по мере возможностей контролировать постановочную деятельность. Он проработал в должности директора Оперы до конца 1839 года, после чего стал содиректором Э. Моне. Дальнейшая номенклатура его карьерных передвижений свидетельствует о том, что художественный талант Дюпоншеля все же доминировал над администраторским. В 1840—1841 годах он снова вернулся к режиссерской работе, теперь его должность именовалась *directeur de la mise en scène* (режиссер-постановщик), а в 1847—1849 годах — опять вошел в совет директоров Оперы [7, p. 306—307, 316].

Его слава как постановщика не померкла и в конце 1840-х. Во всяком случае, Готье в 1847 году был щедр на красноречивые похвалы Дюпоншелю: «Этот человек наилучшим образом понимает мизансцену: с ним мы уверены в том, что имеем блестящие декорации и костюмы безупречной точности. У него есть высокий титул директора Оперы и любовь к красочной роскоши» [21]. Громкая репутация, а также финансовая помощь двух богатейших капиталистов эпохи — Ротшильда и Агуадо, позволили Дюпоншелю занять одно из центральных мест в театральной и светской жизни Парижа. Помимо работы в театре, Дюпоншель продолжал проектировать и оформлять салоны финансовой и артистической элиты, а в феврале 1842 года он занялся производством золотых и серебряных изделий, вложив в дело 500 тыс. франков, полученных им с продажи своей доли прибыли в Опере директору Л. Пилле.

Не все современники ценили в нем талант художника и вдохновителя новых идей. Отзывы о нем как о человеке, художнике, администраторе весьма противоречивы. Если одни восхищались его аристократичностью и светским лоском, других раздражали его отстраненность и высокомерие. Третьи высказывались в ироничном духе. Например, Г. Гейне описывал его как «рыцаря печального образа»,

вынужденного тратить все свои силы на изобретение новых забав для парижской публики. А выглядел он, по словам Гейне, так: «Худой, изжелта-бледный мужчина, если не благородного, то важного вида, всегда печальный, с похоронной миной; кто-то совершенно правильно дал ему кличку "вечный траур". По наружности его легче принять за смотрителя кладбища "Пер-Лашез", чем за директора Большой Оперы» [22, с. 305].

Берлиоз в своих мемуарах писал о нем и о Несторе Рокплане (одном из следующих директоров Оперы) в негативном тоне: «Они понимали в музыке не больше, чем по-китайски, но главное, были уверены в своих знаниях и вкусе. В силу этого к их полнейшему невежеству и глубочайшему варварству присоединилась еще и непоколебимая самоуверенность» [23, с. 689].

Удрученный упорной неспособностью оперной администрации оценить его оперный талант, композитор высказывался в подобном духе не только о Дюпоншеле. Нельзя не заметить горечи в словах Берлиоза, автора «Бенвенуто Челлини» — единственной его оперы, поставленной в Королевской академии в 1838 году и вскоре снятой с репертуара. Другие оперы Берлиоза имели еще более неудачную сценическую судьбу; ни одна из них не обладала высокой «репертуарностью», хоть в какой-то мере отражающей талант и значимость композитора. По окончании работы над дилогией «Троянцы» все попытки Берлиоза поставить произведение на главной оперной сцене Франции не имели успеха, даже несмотря на испрошенную аудиенцию у Наполеона III. Может быть, поэтому высказывание Берлиоза несет на себе печать личных творческих неудач.

Не будет преувеличением сказать, что годы работы Дюпоншеля в Королевской академии составили золотую эпоху в истории постановочного искусства французского и мирового музыкального театра. Однако неверно было бы считать, что у Дюпоншеля и дела, которому он служил, были только сторонники и почитатели. Так, Ш. Сешан писал, что Кастиль-Блаз вскоре развязал ожесточенную борьбу против разнообразия и великолепия оперного спектакля, которые он обобщил одним словом — *дюпоншелевщина* [13, p. 300].

Еще в 1835 году лояльный в отношении парижских театров журнал *L'Artiste* предостерегал Дюпоншеля, чтобы, приняв у Верона бразды правления театром, он не забывал о том, что «Опера — это в первую очередь огромное музыкальное учреждение <...> всякая живописная привлекательность, всякое очарование постановки должны служить прекрасным и гармоничным антуражем для музыки, но не пытаться затмить ее» [24, p. 292].

В 40—50-е годы XIX века критиковать оперу за роскошную постановку стало традицией. Особенно резко высказывался Кастиль-Блаз. Опера, рассуждал он, направлялась туда, куда хотела публика. Но чего еще можно ожидать «в стране, где людям нет дела до музыки?» [17, p. 207]. Причину этой несправедливости критик видел в низком интеллектуальном уровне, в невежестве и «глухоте» театральной аудитории. Французская опера была, по его словам, «самым дорогостоящим и смехотворным зрелищем в мире»; она достигла успеха лишь потому, что «парижская публика судила о музыке по декорациям, костюмам, богато украшенным лошадям, бархату, атласу, доспехам и великолепию обстановки» [17, p. 227]. С его мнением были солидарны многие: Берлиоз, Делакруа, певец А. Нурри, музыкальные критики Ж. Жанен и П. Скюдо. Так, например, Скюдо сожалел о том, что «аксессуары стали основным элементом, и достоверность чувств была заменена точностью костюмов и декораций» [25, p. 10], а Берлиоз язвительно описывал пристрастие Дюпоншеля к эффектным аксессуарам: «Так, коньком господина Дюпоншеля, директора Оперы, был и останется кардинал в красной шапке под балдахином. Оперы, в которых нет кардинала, нет балдахина, нет красной шапки — а таких много — его нисколько не привлекают. Я даже однажды слыхал, как он сказал господину Мери, что если бы в каком-нибудь новом произведении оказалась роль для Господа Бога, то он — Дюпоншель — обязательно вырядил бы его в свой излюбленный головной убор» [23, p. 602—603].

Хотя голоса порицающих множились и тон критики становился все более колким и резким, постановочное искусство процветало. А талантливый и опытный режиссер был желанной «находкой» для каждого театра, «волшебником», обладающим огромными историческими познаниями, умеющим добыть и эффектно применить нужную информацию, чтобы вдохнуть яркую сценическую жизнь в музыкальную драму. Обозревая парижскую театральную жизнь 1840 года, Готье напоминал постановщикам *Théâtre Italien*, что «совершенство музыкального исполнения не освобождает от приложения усилий к материальной и визуальной части драмы. Без них опера становится концертом» [26, p. 66].

Это и подобные заявления указывали на то, что развитие зрелищной стороны на оперной сцене будет продолжаться. Мода на средневековье, введенная Дюпоншелем и его коллегами по театрально-художественному цеху, еще долго волновала зрителей и авторов театральных произведений. В критических замечаниях Кастиль-Блаза и его единомышленников была, вероятно, доля правды; их борьба против «дюпоншелевщины» уже наметила переход от старой концепции оперы как спектакля, в котором зрелищу отводилась равновеликая музыке роль, к новому пониманию, в котором на первом месте будет музыка, создавший ее композитор и исполнитель. В XX веке это новое соотношение музыки и зрелища приведет к тому, что художественные и технические достижения оперной сцены станут достоянием цирковых арен, а постановки оперных шедевров будут осуществляться на фоне черной стены.

Однако в Париже 1830-х годов представить успешную постановку оперы без серьезной и длительной работы над всеми деталями мизансцены и их режиссерского соподчинения было невозможно. Более того, именно великолепие и историческая точность всех компонентов спектакля в Королевской академии музыки позволили

визуально реализовать грандиозность музыкально-театральных замыслов Дж. Россини, Д.Ф.Э. Обера, Дж. Мейербера и Ф. Галеви.

Список литературы

1. *Жесткова О.В.* Livrets de mise en scène во французской опере первой половины XIX века // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.science-education.ru/115-12193
2. *Жесткова О.* Правдивость и иллюзорность театрального декора во французской опере 20—30-х годов XIX века // Израиль XXI. 2013. № 39 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/opera_decore.htm
3. *Allévy M.-A.* La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Edition critique d'une mise en scène romantique. — Paris, 1938.
4. *Жесткова О.В.* Опера «Немая из Портичи» и ее социально-политическое значение для Франции двадцатых—тридцатых годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 1.
5. La Revue Musicale, publiée M.F.J. Fétis. T. III. — Paris: Au Bureau du Journal, 1828.
6. *Dion-Tenenbaum A.* Multiple Duponchel // Revue de l'Art. — Paris, 1997. Vol. 116.
7. *Wild N.* Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle: les théâtres et la musique. — Paris: Aux Amateurs de livres, 1989.
8. *Duponchel A.* Des bals costumés de S.A.R. Madame la duchesse de Berri, comparés aux diverses mascarades qui ont eu lieu en cour depuis le 14e siècle // Revue de Paris. 2 ed. Tome 1. — Bruxelles: Demengeot et Goodman, 1829.
9. Le Journal des débats politiques et littéraires. — 1831. — 23 Novembre.
10. La Revue des Deux Mondes. — Paris: Au Bureau, 1831. T. IV.
11. *Véron L.* Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire. — Paris: Librairie nouvelle, 1857. T. III.
12. Le Constitutinnell. — Paris, 1831. — 23 Novembre.
13. *Séchan Ch.* Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831—1855. — Paris: Calmann Lévy, 1883.
14. L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts, I série. T. VI. — Paris, 1833.
15. Le Temps — 1833. — 3 Mars.
16. *Boigne Ch. de.* Petits Mémories de l'Opera. — Paris: Librairie nouvelle, 1857.
17. *Castil-Blaze.* L'Académie impériale de Musique: histoire littéraire, musicale, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855. T. II. — Paris: Castil-Blaze, 1855.
18. [*J. J.*] Le Journal des débats, politiques et littéraires. — Paris, 1833. — 1 Mars.
19. Le Courrier Français. — Paris, 1835. — 27 Février.
20. Le Temps. — 1835. — 26 Février.
21. *Gautier T.* La Presse. — Paris, 1847. — 5 Juillet.
22. *Гейне Г.* Письма о французской сцене. Письмо десятое // Г. Гейне. Полн. собр. соч. / под ред. П.В. Быкова. Т. 11. — СПб.; М.: Товарищество М.О. Вольф, 1900.
23. *Берлиоз Г.* Мемуары / пер. О.К. Слезкиной. — М.: Музгиз, 1962.
24. L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts, I série. T. IX. — Paris, 1835.
25. *Scudo P.* De l'influence du movement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M.H. Berlioz. — Paris: La Revue indépendente, 1846.
26. *Gautier T.* Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 6 vols. — Paris: Hetzel, 1858. T. 2.

УДК 908+930.85
ББК 71.4+78.347.1+79.0

И.И. ГОРБАТОВА

ЗДЕСЬ ЖИЛ GENIUS LOCI

Статья посвящена уникальному памятнику отечественной культуры — «Всеобщей библиотеке России» и Дому Черткова. Сегодня Дом Черткова разделяет судьбу многих памятных мест России, оказавшихся под угрозой уничтожения. Между тем подобные символы исторического и культурного наследия могли бы стать прекрасным материалом как для патриотического воспитания, так и для доказательства величия России, столь необходимого государствам в условиях глобализации.
Ключевые слова: А.Д. Чертков, библиотеки, культурное наследие, интеллигенция, культурно-просветительные общества, общественное служение, подготовка кадров, меценаты, Всесоюзное общество «Знание».

Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Ведает ею известный древним genius loci (гений места), связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность.

Из аннотации к книге Петра Вайля «Гений места»

«Дан приказ вспомнить себя»

Сегодня в России не утихают дебаты вокруг отечественной истории. Столь пристальное внимание идеологов и политиков к прошлому далеко не случайно: в ходе опросов ВЦИОМ на вопрос «Что вызывает у россиян чувство гордости своей страной?» самое большое количество респондентов неизменно отвечают: «Ее история». В то же время их оценки жизни в современной России намного ниже.

«Все организованные сообщества, интеллектуальные и нет, ученые и нет, а не только этносы и социальные меньшинства, обнаруживают необходимость заняться поисками основ своей собственной организации, разысканием своих истоков», — констатировал еще в начале 80-х годов XX века французский ученый Пьер Нора — автор знаменитого исследования «Франция — память». Пьер Нора утверждает, что нынешнее ускорение исторических процессов нарушило прежнее равновесие, «вырвано с корнем все то, что еще сохранялось из пережитого в тепле традиций, в мутациях обычаев, в повторениях пришедшего от предков под влиянием глубинного исторического чувства». Потому «дан приказ вспомнить себя» [1]. Это приказ всему миру. Глубокие изменения в отношениях с прошлым не могли не коснуться и России. Тут и критика официальных исторических версий, и повышенный интерес к ранее замалчиваемым темам, и стремление больше узнать о своих «корнях», и рост числа генеалогических исследований, и открытие архивов для публичных дебатов.

Процессы глобализации вызвали защитную реакцию: государства стремятся доказать свой приоритет, свои преимущества, свою «избранность». Самые веские доказательства этого ищут в собственной истории. «Чем более великим было происхождение, тем больше оно возвеличивает нас сегодняшних» [1]. Не что иное, как «возвеличивание нас сегодняшних» и тем самым формирование в сознании россиян, и прежде всего молодого поколения, чувства «национальной гордости великороссов», принято за основу и объявлено главной задачей патриотического воспитания россиян. К сожалению, пока поиск эффективных средств этого воспитания не принес сколько-нибудь заметных результатов. И одна из причин, думается, как раз в том, что недооценены, забыты и плохо используются многие конкретные свидетельства истории — памятники истории и культуры как вещественные, так и нематериальные, которые раскрывают представления об историческом времени, воссоздают образ народа, превалирующие в то или иное время идеалы, мировоззренческие установки, нравственные ценности, понятия о Красоте, Добре, Справедливости. Все это Пьер Нора называет «местами памяти», воплощающими в себе единство духовного и материального порядков, которое со временем и по воле людей стало «символическим элементом наследия национальной памяти общности» [1]. Места памяти при этом понимаются не буквально: это не только города, дома, поля сражений, но и человеческие судьбы, события, предметы, книги, песни, окруженные символической аурой. «Здесь встречаются память и история. Они дают нам возможность ощутить ту внутреннюю привязанность, которая все еще заставляет нас чувствовать себя должниками по отношению к тому, что нас сделало. А историческая удаленность предоставляет право бесстрастно осматривать наследство и составлять его инвентарь. <…> При изучении места памяти главное не только материальное или историческое его ядро, но его отражение в сознании и формы его восприятия» [1].

Значение, которое сообщество придает определенным местам памяти, не остается неизменным. По смене отношения к ним общества можно изучать изменения исторического самосознания и коллективной идентичности. Отдельные места памяти могут быть забыты. Наступают иные времена, и к некогда забытым местам памяти вновь приковано внимание.

Есть на земле уголки, города, села, здания, будто бы созданные для того, чтобы здесь наиболее полно и ярко реализовались творческие идеи, приходили творческие озарения, делались великие открытия. Таким было Болдино для Пушкина, Ясная Поляна для Толстого, Ивановка для Рахманинова, Париж для Дюма. «Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Ведает ею известный древним Genius loci (гений места), связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность» [2]. Согласно римской мифологии, genius loci — это некий добрый дух, который превращает избранное им место в место памяти — символический элемент наследия нации, наглядное доказательство ее величия. Гениев места не так уж много — на то они и гении. Стало быть, не так много и выдающихся мест памяти. Причем, многие из них, как известно, находясь под угрозой уничтожения, требуют особой охраны, заботы, а то и бастионов их защиты.

Особенно актуально это в современной России, переживающей период не просто забвения многих своих мест памяти, но их безжалостного разрушения. Своего рода символом подобного отношения стала судьба уникального собрания рукописей и книг о России — «Всеобщей библиотеки о России», созданной Александром Дмитриевичем Чертковым и подаренной им Москве, и дома на Мясницкой улице, который в прошлом москвичи так и называли «Дом Черткова». В течение почти двух веков гений этого места последовательно и неустанно притягивал сюда выдающихся людей своего времени. Много ли найдется домов, где бывали А.С. Пушкин и генеральный конструктор С.П. Королев, историк С.М. Соловьев и полярный исследователь Умберто Нобиле, Н.В. Гоголь и председатель ВСНХ Ф.Э. Дзержинский?

По тому, что происходило в его стенах, можно проследить движение во времени российской культуры, смену ее парадигм. Менялись исторические эпохи, политические режимы, доминирующие типы личности, идеалы, нравственные ориентации, и в дом приходили новые люди с новыми идеями и планами.

История дома на Мясницкой, 7 как центра культуры началась в первой половине XIX века, когда в 1831 году здесь поселился Александр Чертков — один из первых, с кого берет начало список великих российских меценатов, какими были династии купцов Морозовых, Третьяковых, Алексеевых, Бахрушиных, Рукавишниковых, промышленник Савва Мамонтов, кадровый военный Альфонс Шанявский, княжна Александра Стрекалова, представляющие особую породу людей, рожденных, по словам Ахматовой, «чтоб расточать, а не копить».

Великие меценаты, как правило, были и великими коллекционерами, они не только собрали уникальные коллекции произведений искусства, но и сделали их общественным достоянием: Третьяков подарил Москве Третьяковскую галерею, Бахрушин — театральный музей, Морозовы — кустарный музей. Полковник в отставке Александр Чертков, посвятивший жизнь формированию книжного собрания о России и превращению его в профессионально организованную специализированную книжную коллекцию, подарил «Всеобщую библиотеку о России», с которой берет начало Государственная историческая библиотека.

Александр Дмитриевич Чертков и его Библиотека

Александр Дмитриевич Чертков стал первым избранником гения места — дома на Мясницкой. О таких, как Чертков, говорят: «Он сделал себя сам». Получив только домашнее, правда блестящее, образование, он продолжал учиться всю жизнь и, благодаря самообразованию, стал энциклопедически образованным человеком. Черткову прочили военную карьеру. В 20 лет он вступает в лейб-гвардейский конный полк. Начинается война 1812 года. Чертков — один из организаторов московского ополчения, участвует в боях сначала на территории России, потом под Дрезденом и Лейпцигом. В походных условиях он не расстается с книгами, ведет тетради, где делает подробные выписки из прочитанного и делится своими мнениями и наблюдениями. Предпочтение оказывает литературе по истории, изучению которой вскоре решает посвятить жизнь.

Два года Чертков прожил в Австрии, Швейцарии и Италии, куда отправился изучать историю и археологию этих стран. Написал «Воспоминания о Сицилии», которые позже были изданы. Эту книгу Александр Дмитриевич впоследствии подарил Пушкину, который побывал в доме на Мясницкой в свой последний приезд в Москву в 1836 году. По окончании Русско-турецкой войны Чертков навсегда оставляет военную службу, переезжает в первопрестольную, активно участвует в общественной жизни. В начале тридцатых годов его избирают московским губернским предводителем дворянства.

Окончательный выбор сделан: теперь он целиком отдается изучению русской истории. В дом на Мясницкой доставляют ящики с книгами, которые пополняют полученную в наследство от отца и деда богатую библиотеку. В своем увлечении Чертков не одинок. Таково было веяние времени: в те годы начинают создавать свои библиотеки знаменитые библиофилы Н.П. Румянцев, Ф.А. Толстой, М.П. Погодин. Крупные личные собрания российской интеллигенции впоследствии становятся основой ведущих российских библиотек. Однако Чертков берется за решение задачи, за которое в России еще не брался никто — собрать все, что когда-либо и на каком бы то ни было языке писано о России: «сочинения о России и славянстве в историческом, археологическом, литературном и других отношениях, на всех европейских языках и славянских наречиях» [3], все это изучить, систематизировать и создать первую в России библиотеку-музей литературных источников, предметов быта, монет и т. п.

Цель сформулирована конкретно, по-деловому: «Помочь снабдить необходимыми материалами тех, кто изучает Россию. <...> До сих пор, мы, кажется, еще не имели библиотеки, составленной из книг, исключительно касающихся до России, и таких, в которых, хотя мимоходом, говорится о нашем Отечестве. И между тем сколь полезно и необходимо такое собрание в одно место всех материалов, нужных для историка, статистика и литератора Русского! Каждый из них очень часто прерывает свой начальный труд единственно по неимению какой-нибудь книги, ныне редкой и для исследований необходимой; и где он ее отыщет? Кто возьмет на себя труд удовлетворить его желанию?» — так писал Чертков в предисловии к составленному им «Каталогу книг для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях», впервые изданному в 1838 году [4].

«Собрать все, что когда-либо и на каком бы то ни было языке, писано о России», дабы обеспечить доступ к первоисточникам — задача по плечу большому коллективу библиографов и историков. Решать ее взялся один человек. «Это долго казалось нам предприятием неудобоисполнимым, — признавался Александр Дмитриевич. — Между тем книги покупались, библиотека с каждым днем увеличивалась, так что мы, наконец, начинаем уверяться в возможности исполнения нашего плана». На исполнение этого грандиозного плана Чертков тратит немалое состояние, унаследованное от родителей. С ростом числа книг планы становятся все амбициознее: «Для полного состава нашей библиотеки, кроме книг печатных и манускриптов, мы предложили собирать: 1) Грамоты рукописные и печатные. 2) Отдельные листы, изданные по разным причинам и на разные случаи. 3) Атласы всей России и отдельных ея частей. 4) Портреты Русских. 5) Планы и виды городов, монастырей, церквей, селений, памятников воздвигнутых в честь Русских. 6) Планы сражений, осад, позиций наших армий и крепостей, взятых Русскими. 7) Изображение исторических происшествий и событий; виды сражений. 8) Костюмы войск; изображения одежды народов, обитающих в России, и памятников древности. Одним словом, все относящееся до нашего Отечества» [5][1].

[1] В круг интересов Александра Дмитриевича входили еще и естественные науки: он собрал большие коллекции минералов и бабочек, описывал флору Острогожского уезда. Серьезно занимался археологией, первым в 1838 г. раскопал чертановские «вятичские курганы».

К концу жизни Черткова его собрание книг и рукописей содержало «более трехсот редких рукописей и 30 тысяч томов на разных языках, собранных с исключительной целью изучения России во всех отношениях и подробностях». Право пользоваться книгами, знакомиться с экспонатами своей коллекции Чертков охотно предоставлял всем, кого это интересовало. «Такого радушия, готовности служить советами и библиотекою я никогда более не встречал, — вспоминал историк и археолог Н.Н. Муравьев. — Дом его, кабинет, он сам, разбросанные статуэтки, книги, книжки, книжечки по столам, стульям — со мною как бы сроднились. Нигде так приятно и полезно не проводил я времени, как в гостеприимном доме Черткова» [3].

Чтобы помочь читателям ориентироваться в книжном море, создатель библиотеки берется за составление подробного ее описания, которое появилось в печати в 1838 году под названием «Всеобщая библиотека о России, или Каталог книг для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях» (Москва, 1838). Через семь лет выходит «Второе прибавление к каталогу, с большими примечаниями, с точными и подробными указателями и росписями». Эти два больших тома ученого описания книг до сих пор могут служить превосходным справочным руководством для всякого, кто бы захотел заняться изучением России. Чертков же называл этот свой серьезнейший научный труд всего лишь «пробными листами», которые раздавал своим ученым друзьям для «пополнений и новых указаний» с их стороны. В каталоге описано 4 701 сочинение на русском и иностранных языках. Чертков предлагает стройную исчерпывающую библиографическую систему с множеством разделов: история, география, законодательство, статистика, наука, культура и т. д. Включено все — от летописей и рукописей до исторических анекдотов, от книг на «Олонецком, Чувашском, Зырянском и других языках» до списков российских чиновников, от географических карт до изданий о «человеколюбивых заведениях».

Результатом изучения материалов своего книжного собрания стали 12 научных трудов Черткова. Академия наук присудила «Описанию древних русских монет» (М., 1834) с «Прибавлениями» (1837, 1839 и 1841) полную Демидовскую премию. Чертков отказался от нее, предоставив деньги на напечатание Остромирова Евангелия. Дальнейшие труды Черткова, по большей части печатавшиеся в изданиях Московского общества истории и древностей российских: «О древних вещах, найденных в 1838 г. в Московской губернии Звенигородского уезда» (М., 1838); «Описание посольства, отправленного в 1650 г. от царя Алексея Михайловича к Фердинанду II, великому герцогу Тосканскому» (М., 1840); «О переводе Манассииной летописи на славянский язык, с очерком истории болгар, доведенной до XII века» (М., 1842); «Описание войны великого князя Святополка Игоревича против болгар и греков в 967—971 годах» (1843) и др.

В 1842 году Чертков (повторим: не имеющий университетского диплома и даже аттестата гимназии) был избран членом-корреспондентом Академии наук.

Смерть застала Александра Дмитриевича за работой над очередной рукописью. Согласно его завещанию, сын и наследник Черткова Григорий Александрович продолжил пополнение книжной коллекции и, исполняя волю отца, пристроил к дому на Мясницкой трехэтажное здание специально для библиотеки с мозаичным каменным полом и железными колоннами для предотвращения пожара и подвальным этажом для духовых печей, поддерживающих в здании температуру, обеспечивающую сохранность книг.

В 1863 году строительство было закончено и состоялось официальное открытие бесплатной общедоступной библиотеки. Три раза в неделю библиотека была открыта для посещений, по пятницам работала как музей.

На втором этаже нового здания расположилась библиотека. Книги разместили в шести залах, два из них предназначались для читателей. На третьем этаже поместили нумизматические коллекции и археологические находки. Еще в одном зале — коллекции монет, икон, старинной домашней утвари. Поднявшись по роскошной лестнице, можно было видеть сразу все залы, бесконечные шкафы с книгами от пола второго этажа до потолка третьего, на огромных овальных столах были разложены географические атласы, издания больших форматов. К залам примыкала комната с каталогами.

Библиотеке дарили книги историки, библиографы, писатели, среди которых были В.И. Даль и В.Ф. Одоевский. В 1867 году в ней уже насчитывалось, благодаря частным пожертвованиям, приобретениям и присоединению библиотеки князя А.Н. Голицына, 13 412 сочинений в 21 349 томах. Богатейшая коллекция книг по истории России, археологии, этнографии, географии, статистике, искусству, религии, праву, по истории и географии славянских народов, а также старопечатных изданий и рукописей в те годы не имела аналогов.

В течение пятнадцати лет в этом уникальном книгохранилище работал выдающийся знаток русской литературы и истории Петр Иванович Бартенев. Историк, библиограф, археограф и издатель, он составил и опубликовал третье издание каталога Чертковской библиотеки (1863). Благодаря Бартеневу, в библиотеке не только можно было воспользоваться редчайшими книгами, но и получить исчерпывающую информацию, всестороннюю помощь от уникального библиографа. «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека книг», — писал Лев Николаевич Толстой [3]. Эти материалы для романа «Война и мир» были подобраны для него Бартеневым. По просьбе автора Бартенев стал редактором и историческим консультантом романа. Для А.И. Герцена Бартенев переписал мемуары Екатерины II, запрещенные для публикации. За помощью к Бартеневу обращались многие известные историки, писатели, публицисты. Он основал и начал издавать журнал «Русский Архив», в котором было опубликовано немало рукописей из книжного собрания Черткова. Петр Иванович собрал огромную коллекцию рукописей и личную библиотеку, позже его внуки подарили все это государственным архивам страны.

В 1871 году Григорий Александрович Чертков пишет дарственную: «Принадлежащее мне собрание по исключительному составу своему, кажется мне, не должно оставаться в руках частных лиц, и я желал бы вполне сделать его достоянием общественным», на что последовал Приговор Московской Городской Общей Думы от декабря 23-го дня: «Принять библиотеку в собственность города с сохранением за ней навсегда имени Городской Чертковской».

В 1873—1887 годах Чертковская библиотека помещалась в Румянцевском музее в Доме Пашкова и находилась в ведении московского городского управления; в 1887 году была передана в Императорский Российский исторический музей. Городская казна продолжала финансирование пополнения ее фондов до 1917 года. К 1922 году библиотека переросла масштабы музейной библиотеки и стала именоваться «Государственной исторической библиотекой» при Историческом музее. В июле 1934 года согласно постановлению № 644 Совета народных комиссаров РСФСР библиотека была выделена из состава музея в качестве самостоятельного учреждения — Государственной исторической библиотеки.

Лаборатория культурных инициатив

Александр Дмитриевич Чертков положил начало еще одной традиции, верность которой дом на Мясницкой хранил в течение долгих лет. В доме стали работать общественные объединения самых разных направлений. При жизни Александра Дмитриевича здесь проходили заседания первого в России Научно-исторического общественного объединения, занимавшегося изучением и публикацией документов древнерусской истории и литературы, — Общества истории и древностей российских. Членами Общества были историки, составлявшие цвет отечественной науки, — М.А. Оболенский, С.М. Соловьев, М.П. Погодин, С.П. Шевырев, писатель А.С. Хомяков. Чертков сначала был членом Общества, затем его избрали председателем.

Во второй половине XIX — начале XX века в России появляется социальный феномен — отечественная интеллигенция. На этот период приходится бурный рост всевозможных общественных формирований интеллигенции — благотворительных, профессиональных, культурно-просветительских обществ, самоуправляемых союзов, комитетов, объединений.

Гений места неустанно трудился в доме на Мясницкой, который в течение долгих лет оставался своего рода экспериментальной лабораторией общественно-полезных начинаний в области науки и культуры. Как магнитом, притягивал дом в свои стены московские добровольные общества, которые выбирали его для своих заседаний, выставок, библиотек. Выдающиеся специалисты обсуждали здесь важнейшие проблемы своего времени и искали пути их практических решений.

В 1860-е годы в дом вселяется Общество русских врачей. Григорий Александрович Чертков предоставил врачам возможность бесплатно собираться в зале библиотеки, где с 1862 по 1865 год проходили их собрания, на которых обсуждались важнейшие вопросы медицинской науки, в том числе практические меры по борьбе с чумой, алкоголизмом и детской смертностью, по лечению скарлатины и малярии. Основал Общество и вместе с ним «Московскую медицинскую газету» замечательный врач Федор Иванович Иноземцев (1802—1869), первым в России использовавший при операциях эфирный наркоз. Членами общества были врачи с мировым именем Н.И. Пирогов и С.П. Боткин.

В это же время в доме на Мясницкой обосновалось Общество любителей садоводства, созданное еще в 1830-х годах с целью организации в России садоводства, основанного на последних достижениях науки: «Из Москвы благое начинание со всеми полезными его применениями должно разветвляться, пускать глубокие корни и распространяться по необъятному пространству земли русской».

Душой Общества, блестящим организатором был энтузиаст Эрнст Иванович Иммер — директор семенного депо этого Общества. Результатом многолетней деятельности любителей садоводства стало распространение в России многих новых сортов садовых, зерновых и овощных культур. На Мясницкую поступали семена особо ценных сельскохозяйственных культур из России и из-за границы. Здесь же разместилась библиотека Общества по всем отраслям садоводства, пополняемая все новыми каталогами и книгами о передовом мировом опыте в области сельского хозяйства. В Екатерининском парке Москвы Общество открыло первую опытную семенную станцию.

В конце XIX века — следующий поворот в истории дома. Он становится центром технического творчества для всей России. Новая владелица дома, уже не столь бескорыстная, как его прежние хозяева, сдает дом внаем Московскому архитектурному обществу. Первый его председатель архитектор М.Д. Быковский в своей учредительной речи сформулировал правило, которое могло бы послужить девизом многим российским добровольным объединениям: «Составляя теперь одно общество, исполняя честно и разумно свое призвание и помогая друг другу, мы будем иметь возможность приобресть более силы и надежды занять почетное место просвещенных деятелей на пользу своей страны» [3].

В 1897 году после нескольких лет подготовительной работы Общество открывает в доме на Мясницкой первую в России Архитектурно-художественно-техническую выставку, которая занимает 21 комнату особняка. Инициатором и организатором выставки был выдающийся зодчий и общественный деятель Роман Иванович Клейн — с 1896 года председатель Общества архитекторов, создатель таких шедевров московской архитектуры, как здание Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), торгового дома «Мюр и Мерилиз» (нынешний ЦУМ), Бородинского моста, кинотеатра «Колизей» (ныне театр «Современник»), колоннады в Архангельском и др.

На выставке были представлены лучшие строительные материалы отечественного производства, можно

было получить исчерпывающие сведения о ценах на них и условиях их производства. Экспонировались образцы оформления домов и квартир, драпировок, мебели, вентиляционные и водопроводные системы. Художники и архитекторы давали посетителям профессиональные консультации. Сюда приходили архитекторы и заказчики, чтобы выбрать практически все, что им было необходимо для строительства и оформления. Для того чтобы доказать преимущества отечественных строительных материалов, на выставке работала лаборатория, их испытывающая, демонстрировались опыты с отечественным сырьем, свидетельствующие, что оно не хуже заграничных и к тому же намного дешевле. Выставка сыграла немалую роль в утверждении приоритета России в области строительства и архитектуры и способствовала расширению отечественного производства.

В 1900 году в доме на Мясницкой зазвучала музыка, здесь стали устраиваться концерты, на которые стремилась попасть вся Москва, — в доме поселился Московский литературно-художественный кружок. Несмотря на скромное название «кружок», объединение ставило весьма масштабные цели: «способствовать развитию литературы и изящных искусств». Позднее Кружок создаст комиссию памяти А.П. Чехова для оказания материальной помощи нуждающимся деятелям культуры.

С Кружком связаны имена корифеев театра М.Н. Ермоловой и В.И. Качалова, художников В.А. Серова и И.С. Остроухова, основателя Театрального музея А.А. Бахрушина, писателя В.А. Гиляровского, одного из руководителей Художественного театра Вл.И. Немировича-Данченко, актрисы Малого театра А.А. Яблочкиной, впоследствии в течение многих лет бессменного председателя Всероссийского театрального общества. Во главе дирекции Кружка стояли знаменитый актер А.И. Сумбатов-Южин и архитектор Ф.О. Шехтель.

Просвещение — мощный рычаг модернизационных преобразований

В судьбе дома на Мясницкой отражена полуторавековая история российского просветительства: смена понимания его роли, предназначения, практических решений.

Российское просветительство проходит через всю отечественную историю, проявляя себя как мощный рычаг модернизационных преобразований. Во все времена передовая интеллигенция была озабочена масштабами вопиющей неграмотности населения и в ликвидации неграмотности и приобщении народа к культуре видела панацею чуть ли не от всех социальных и экономических бед. Неслучайно именно с обучения грамоте солдат, рабочих и крестьян начинались в России революционные движения — от декабристов до большевиков. Самой популярной демократической формой просветительства стали в России общедоступные библиотеки, которые создавали добровольные общества и комитеты грамотности. Публичная библиотека Черткова — достойное продолжение и развитие этой традиции.

Центром просвещения остался дом на Мясницкой и после революции. Отныне государственное просветительство решало новые задачи: массовой ликвидации неграмотности и подготовки в кратчайшие сроки специалистов, преданных власти и способных восстанавливать народное хозяйство. Дом Черткова стал местом, где проходили апробацию доселе невиданные в России формы и методы, с помощью которых неопытных, малограмотных, а то и вовсе неграмотных рабочих в кратчайшие сроки можно было превращать в руководителей производства — «красных спецов», учить на практике, в процессе живого обмена опытом.

Национализированный и к тому времени полуразрушенный и разграбленный дом на Мясницкой наскоро отремонтировали и открыли в нем Деловой клуб. По сути, это был своеобразный учебный центр с использованием клубных форм общения (беседы, обмен опытом, встречи со специалистами, экскурсии на предприятия как преуспевающие, так и отстающие). В названии «клуб» видится признание вынужденной ограниченности подобной подготовки руководящих кадров.

С 1923 года в особняке начинает работу еще один подобный учебный центр — Клуб красных директоров. Помещение для него выбирал сам председатель ВСНХ Ф.Э. Дзержинский, который затем часто сюда наведывался. В «красные директора» отбирали наиболее сознательных рабочих, часто без какого-либо образования, ориентируясь, в основном, на умение выступать на собраниях. В клубе их знакомили с основами математики, физики, технологий производства. Кого-то надо было учить просто читать и писать.

В Клубе красных директоров работали секции химиков, пищевиков, металлистов, текстильщиков. За первый год обучение здесь прошла половина директоров предприятий Москвы. На занятиях обсуждались контрольные цифры первой пятилетки, проблемы рационализации производства, новые формы организации рабочего времени и т. д. Занятия проводили и читали лекции ведущие специалисты народного хозяйства. Дом на Мясницкой не мог вместить всех желающих, поэтому лекции стенографировались и раздавались всем, кто не смог попасть в клуб. По примеру Москвы, подобные клубы открывали и в других городах.

Потребность в такой форме обучения росла, и в 1927 году работавшие в одном доме Деловой клуб и Клуб красных директоров, по предложению Ф.Э. Дзержинского, их опекавшего, были объединены в Клуб работников народного хозяйства. Здесь открываются «промышленный кабинет», техническая библиотека, кабинет рационализации. В уставе этого учебного центра записана его основная задача: «популяризация научных методов и усовершенствований в области техники труда и организации производства; содействие взаимному общению представителей государственных учреждений, кооперативных, профессиональных и политических организаций для обмена опытом и обеспечения деловых сношений».

С 1932 года в Клубе работников народного хозяйства им. Ф.Э. Дзержинского было более 1300 членов. В доме на Мясницкой работали кружки и курсы иностранных языков, проходили встречи со знаменитыми учеными. Среди них — полярный исследователь и конструктор дирижабля Умберто Нобиле. Нарком внешней торговли СССР Л.Б. Красин, выступая перед красными директорами, охарактеризовал требования к новому типу хозяйственника-коммуниста следующим образом: «Хороший красный директор должен быть как породистая английская лошадь, быстрый в движениях, поджарый, спокойно-сдержанный и готовый в любой момент развить большую энергию» [3][2].

Так, начиная с 1920-х годов, в Доме Черткова «в соответствии с требованием момента» искусство и гуманитарные науки уступили место темам сугубо прагматическим: борьбе с потерями производства, техническому контролю, борьбе за качество, рационализации производства, введению хозрасчета и т. д. Понимание культуры того времени было сформулировано в журнале «Предприятие»: «Каждый кусок прочного ситца, каждая кружка, петля для окна, наконец, каждый рельс — все это прокламация культуры». В 1936 году клуб Дзержинского реорганизовали в Дом инженера и техника, а в 1955-м — в Московский Дом научно-технической пропаганды им. Ф.Э. Дзержинского, который стал одним из структурных подразделений Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, учрежденного в 1947 году (с 1963 года — Общество «Знание»). В послевоенные годы идея просвещения в очередной раз остро востребована: надо было срочно восстанавливать народное хозяйство, закладывать основы его перспективного развития и воспитывать граждан в духе марксизма-ленинизма.

Последней страницей в истории дома Черткова как места памяти, как центра, где вершились судьбы отечественной культуры, стала крупнейшая советская структура — общество «Знание», учрежденное в 1963 году. Названная на старинный лад Обществом, эта организация стоит в одном ряду с такими же именуемыми «общественными» советскими организациями, как пионерия, комсомол, творческие союзы. «Не беспартийное “культурничество”, а воинствующая, наступательная, проникнутая духом большевистской партийности пропаганда политических и научных знаний, которая должна помогать вытравлять вредные и отвратительные проявления буржуазных пережитков», — так формулировал задачи общества «Знание» академик М.В. Митин [6]. Вместе с тем в деятельности общества «Знание» причудливо сочетались давние традиции российского просветительства — общедоступность, высокий профессионализм кадров, интереснейшие программы распространения знаний по всем отраслям науки и культуры и гипертрофированная идеологизация.

Дом научно-технической пропаганды Общества «Знание», обосновавшийся в особняке на Мясницкой, внес свою лепту в дело повышения квалификации научно-технических кадров. По темам его семинаров, лекций, конференций, консультаций можно проследить, какие главные задачи стояли перед народным хозяйством в 1950—1980-е годы, как шел поиск решений охраны окружающей среды, управления производством, ускорения научно-технического прогресса, совершенствования планирования и т. д. В Доме работало 46 научных секций, 20 факультетов народного университета, 7 лекторских групп. К преподаванию и консультированию специалистов, чтению лекций привлекались лучшие научные силы страны. В середине 1960-х здесь с докладом выступил Главный конструктор космических кораблей Сергей Павлович Королев. Здесь издавалась литература по разным отраслям знаний. Подобные Дома создавались в Болгарии, Польше, ГДР, Венгрии. С ними было налажено сотрудничество. Дом поддерживал деловые связи со специалистами США, Японии, Великобритании, ФРГ.

Гений места покидает дом на Мясницкой

В 1990-е годы история дома Черткова как центра культуры закончилась. «Дом научно-технической пропаганды», в 1991 году переименованный в «Центральный Российский Дом знаний», выселен. Здание, некогда объявленное «памятником зодчества, охраняемым государством», пусто, полуразрушено, но строго «охраняемо», только неизвестно кем. Дальнейшая история Дома Черткова — тема для разбирательства многоопытных юристов. Видимо, только им под силу вникнуть в подоплеку всех хитросплетений и манипуляций в связи с его арендой. Ясно одно: Гений места, добрый дух покинул Дом Черткова, уступив место духу вандализма и коммерции (если таковой есть).

Как и прежде, Дом Черткова остался символом своего времени, теперь — «лихих девяностых», времени ловких комбинаторов, которым не до культуры и просвещения. В руки подобных комбинаторов и попал в 1990-е Дом Черткова — для них не «Памятник зодчества, охраняемый государством» (о чем сообщала табличка на его стене, которая вскоре исчезла), а дорогая недвижимость в центре столицы. Не заинтересовали комбинаторов ни сохранившиеся красивейшие интерьеры дома (недаром в конце XIX — начале XX века дом сдавался внаем для проведения различных торжеств), ни его залы, оформленные в разных стилях. Сначала московские власти передали дом в аренду на 49 лет «ЛогоВАЗу», скрывавшемуся под именем АООТ «Новое знание». С тех пор в течение почти двадцати лет в самом центре Москвы стоял дом Черткова, огороженный забором, к которому даже приблизиться не подпускали грозные охранники. Разрушался фасад, на крыше успели вырасти деревца. Развалилась кариатида над входом. Зимой 1997 года пожар покорежил правый флигель. В конце 1990-х — начале 2000-х годов журналисты забили тревогу: в прессе российской и зарубежной появились публикации о плачевном состоянии дома и книг из библиотеки Черткова: денег на их реставрацию не находилось, книги ветшали [7; 8; 9, 10].

[2] По-настоящему профессионально готовить советских хозяйственников стало возможным позже — с созданием Промакадемии, открытой по инициативе этого клуба.

Представители интеллигенции писали письма в защиту уникального места памяти. Не раз письменно и устно обращался к мэру столицы Лужкову и к тогдашнему министру культуры Дмитрий Сергеевич Лихачев. В ответ следовало молчание. Московские власти отказались от немалых денег, которые собрал для того, чтобы восстановить и вернуть Москве дом и библиотеку, потомок Александра Дмитриевича Черткова Николай Сергеевич Чертков, приехавший из Америки спасать родовое гнездо. Наконец свыше последовал ответ: «Вопрос о реставрации чертковского дома неактуален». Однако когда в Москве решили отметить памятную дату — 125 лет со дня передачи чертковской библиотеки в дар городу, Николая Сергеевича Черткова на празднование пригласили и даже предоставили ему слово на заседании Государственной Думы. Депутаты устроили Черткову овацию. Была составлена петиция на имя Президента Ельцина, которую подписали 43 депутата. Но и она осталась без ответа. Мэрия Москвы даже усмотрела в выступлении Черткова «политическую подоплеку».

Между тем состояние дома ухудшалось. «ЛогоВАЗа» на Мясницкой уже не было. В 1999 году Правительство Москвы проводит конкурс на право аренды одного из строений дома 7/3 по Мясницкой улице. Выигрывает его ООО «Европейское экологическое сообщество», получившее дом в аренду на 49 лет. Еще через несколько лет с фасада убирают зеленую сетку. Сегодня отреставрированный ярко-голубой фасад поражает великолепием. Но — увы! — он пока больше похож на театральный задник, декорацию, рассчитанную на фронтальное лицезрение с почтительного расстояния. Дабы любопытные зрители не вздумали приблизиться, чугунные ворота на замке устрашающих размеров. Бронзовая доска с надписью «Памятник зодчества охраняется государством» давным-давно снята со стены дома. Нет доступа и в здание знаменитой библиотеки: ободранная массивная дверь наглухо забита и ручки с нее сняты, чтобы зря не дергали. За углом изнанка эффектной декорации — облупленная задняя стена дома, за неприступной металлической сеткой горы строительного мусора.

Жизнь кипит только в правом крыле дома. Здесь в памятнике культуры обосновался ресторан «Гримо». Новые хозяева вопреки традиции — не просветители и общественники, как было раньше, а рестораторы — переоборудовали помещение согласно своим вкусам «в прованском стиле».

Каким бы уникальным центром культуры мог стать дом Черткова, если бы сегодня вернулся в него Гений места! Если бы любовь и уважение к отечественной истории и культуре, к великим местам памяти России возобладали над невежеством и голым расчетом! Тогда бы дом восстановили по сохранившимся в архиве чертежам, в левый флигель на свое законное место вернулись бы спасенные и отреставрированные книги и рукописи (или хотя бы часть их) и открылся бы здесь филиал Исторической библиотеки — библиотека-музей, которой решением Московской Думы навсегда было присвоено право именоваться Городской Чертковской. Проводила бы эта библиотека ставшие традиционными Чертковские чтения — масштабные конференции историков, краеведов, культурологов, библиотековедов и архивистов, специализирующихся на изучении книжного, библиотечного дела и истории России. В уникальном здании отмечались бы памятные даты, проводились бы книжные выставки. А может быть, возвратили бы сюда уникальные коллекции хозяина дома. Или создали бы в доме музей выдающихся культурных инициатив, социального творчества, знакомящий наших современников с великими российскими подвижниками. Для одной только экспозиции, посвященной служению России династии Чертковых, материалов масса — уникальные гравюры, портреты, семейные альбомы, которые хранятся в запасниках Исторического музея. В библиотеке-музее давались бы спектакли, звучали стихи и музыка, проводились школьные уроки истории, встречались бы нынешние хранители культуры, клубы любителей истории, которым так не хватает в Москве помещений. Вот вам и центр патриотического воспитания. Вернулся бы сюда и Дом знаний, что помогло бы ему осуществлять свои интереснейшие программы. В парадных залах наконец восстановленного Дома Черткова проходили бы, как встарь, балы и концерты, в правом флигеле вместо ресторана, к примеру, разместилась бы музыкальная школа. Нашлось бы место и для кафе — места общения московской интеллигенции, каким задумывалось в свое время кафе «Пушкин» на Тверском бульваре. Но пока все это из области мечтаний…

Список литературы

1. *Нора П.* Франция — память. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999.
2. *Вайль П.* Гений места. — М.: Астрель, 2010.
3. *Шикман А.П.* Улица Кирова, 7 (биография московского дома).— М.: Московский рабочий, 1989.
4. *Чертков А.Д.* Всеобщая библиотека России, или Каталог книг для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях: в 2 т. Репринтное издание 1838 и 1845 гг. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.alfaret.ru/item.php?cid=14&pid=275
5. *Фролова М.М.* Александр Дмитриевич Чертков (1789—1858). — М.: Изд-во Главархива Москвы, 2007.
6. *Григорян Г.* Всесоюзное общество «Знание» как коммуникатор для власти и научного сообщества СССР // Наука и время. — 2012. — 5 окт.
7. *Алейник Л.* Наследник, лишенный наследства // Огонек. — 2008. — № 52.
8. *Морозова Н.* Забытые имена [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://clubs.ya.ru/4611686018427397615
9. *Езерская Б.* В поисках корней: Чертков, сын Черткова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.chayka.org/
10. *Уманская А.* Продолжение чертковской эпопеи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.tchertk.—offmemorial.com/

УДК 780:947.083/.084.632(571.62-2)
ББК 85.313(2 Рос)

В.А. КОРОЛЁВА

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

(К 100-ЛЕТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХАБАРОВСКЕ)

Рассматриваются первые этапы истории музыкального образования в Хабаровске в контексте культурно-исторического процесса на Дальнем Востоке России. В том числе, на основе обнаруженных архивных документов автору удалось воссоздать важные эпизоды жизни и деятельности основателя музыкальной школы в Хабаровске польской аристократки, получившей образование в Парижской консерватории, Ядвиги Свенторжецкой. В другом случае, впервые становятся известными имена педагогов Хабаровского музыкального училища Никольского и Швейника, репрессированных в 1937 году.
Ключевые слова: музыка, музыкальное образование, история, культура, Дальний Восток России, Хабаровск.

Начальные этапы становления и развития музыкального образования в дальневосточных городах имели много общего в динамике процесса и характеристике типов образовательных институтов. Прежде всего, стоит отметить возможность получения элементарных навыков приобщения к музыкальной культуре, которая была предусмотрена включением уроков музыки в программы учебных заведений Дальнего Востока. В церковноприходских школах приобщение к музыке проходило на уроках церковного пения. Однако в элитарных учебных заведениях, например в Кадетском корпусе Хабаровска, музыкальное образование было поставлено самым лучшим для того времени образом — занятия на различных музыкальных инструментах, прекрасный хор и оркестр, что способствовало воспитанию в будущих офицерах лучших качеств подлинных русских интеллигентов.

Собственно же музыкальные классы или музыкальные школы как первые ячейки музыкального образования складывались либо при любительских кружках и обществах, либо благодаря инициативе и профессиональным качествам прибывших из центра или западных регионов России музыкантов, желавших открыть свою школу. Последним обстоятельством чаще всего объясняется специфика зарождения музыкального образования в дальневосточных городах. Она обуславливалась, главным образом личными качествами музыкантов, выбравших по собственной воле или стечению обстоятельств для проживания Хабаровск или Владивосток, Благовещенск, или Читу.

Кроме того, обращение к жанру «истории музыкальной культуры Дальнего Востока в лицах» связано с необходимостью воскресить имена русских музыкантов, оставивших заметный след в культуре Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

Музыкальная жизнь Хабаровска активизировалась в конце 1880-х — начале 1890-х годов по причине переноса сюда в 1884 году резиденции генерал-губернатора. Известно, что в 1896 году в Хабаровске было организовано Общество любителей сценического и музыкального искусства, а с 1900 года начало свою деятельность Хабаровское литературно-музыкально-драматическое общество [1, с. 94]. Однако сведений об учреждении при этих обществах музыкальных классов не обнаружено.

Попытки открыть музыкальную школу в Хабаровске предпринимались неоднократно. В 1903 году помешали финансовые затруднения. В 1909 году вопрос считался почти решенным: ставка делалась на приезд музыкантов из Санкт-Петербурга, однако и эта попытка не привела к желаемому результату. И лишь в 1914—1915 годах самым значительным очагом музыкального образования в Хабаровске стала школа Ядвиги Чеславовны Свенторжецкой. Здесь обучали игре на рояле, скрипке, виолончели, пению; проходили курс теории музыки [2, л. 1]. Известно, что школа не испытывала недостатка в учениках из числа учащейся молодежи, гимназистов [3].

Любопытна не только история этой музыкальной школы, но и судьба госпожи Я.Ч. Свенторжецкой в период ее жизни и деятельности на Дальнем Востоке России. Изучение архивных документов позволяет представить, сколько испытаний пришлось выдержать этой мужественной женщине и как талант и сильный характер позволили ей не только преодолеть сложные жизненные перипетии, но и оставить значительный след в истории дальневосточной музыкальной культуры.

Для того чтобы открыть музыкальную школу в Хабаровске, Ядвига Чеславовна Свенторжецкая подала прошение на имя Приамурского генерал-губернатора Н.Л. Гондатти. К своей просьбе она приложила копию удостоверения об образовании и составленный с большой тщательностью устав музыкальной школы. Обнаруженные архивные документы содержат ценные сведения, позволяющие получить представление не только о самой Свенторжецкой, но и понять механизм решения важной проблемы становления музыкального образования на окраине России.

Итак, во-первых, из содержания копии удостоверения об образовании удается выяснить уровень музыкально-

го образования и профессиональных качеств педагога-музыканта, организатора школы, поскольку в документе указано: «Мы свидетельствуем, что госпожа Ядвига Цывинская (фамилия Свенторжецкой до замужества. — *В.К.*) прошла курс с нашими учениками и окончила курс нашей Парижской Консерватории, где она выдержала экзамен. В течение года она преподавала уроки музыки на рояле и на органе под нашим наблюдением. Госпожа Цывинская имеет право быть преподавательницей музыки на рояле и на органе, открывать музыкальные классы и давать концерты.

Директор Бертье Локур
Первый Профессор Гальярд
Приглашённый экзаменатор Пагаревский
Париж. 1 августа 1890 г.

У сего четыре печати Парижской Консерватории.
С французского языка перевел Нотариус, подписал А. Шульц.

Настоящая копия переведена мной с подлинника на французском языке, представленном мне, Александру Альбертовичу Шульцу, Хабаровскому Нотариусу, в конторе моей по Муравьево-Амурской улице в Доме Кровякиных, Ядвигой Чеславовной Свенторжецкой, урожденной Цывинской, причём я удостоверяю верность этого перевода и отсутствие в подлиннике каких-либо поправок, оговорок, подчисток и каких-либо особенностей».

Документ подписан хабаровским нотариусом А. Шульцем 10 августа 1913 года [2, л. 11].

Устав школы Свенторжецкой и приложенные к нему учебные программы поражают продуманностью и говорят о значительном опыте педагога и администратора, умевшего учитывать отсутствие глубоких культурных традиций и реальные возможности небольшого города [2, л. 1—2 об.] При этом Ядвига Чеславовна определяла задачи своей школы в возможности «изучать игру на фортепиано, скрипке, виолончели и других оркестровых инструментах, пение и теорию». В дополнение к овладению практикой игры на каком-либо музыкальном инструменте или искусством пения, учебные программы включали теорию и историю музыки, хоровое пение для всех учащихся, класс ансамблевой игры.

Для успешно оканчивающих школу учеников опытный организатор и педагог предусмотрительно ввела в обучение курс методики педагогической работы. И этот предмет, не встречавшийся в программах музыкальных педагогов, работавших в других городах Дальнего Востока, представляет особую ценность, как свидетельство заботы о воспитании столь необходимых кадров на российской окраине. Как опытный музыкант-педагог Я.Ч. Свенторжецкая предполагала и вероятность появления талантливых учеников-исполнителей и учла возможность для них готовиться к поступлению в консерваторию, обучаясь дополнительно на четвертом курсе.

Программы Я.Ч. Свенторжецкой охватывают широкий круг основных и вспомогательных дисциплин для всего спектра музыкальных специальностей в течение обучения на каждом курсе. Рекомендуемый педагогический репертуар в большей степени ориентирован на произведения известных в XIX веке европейских авторов музыкальной учебно-методической литературы. В то же время, пианистам старших курсов рекомендованы пьесы П.И. Чайковского и А.Г. Рубинштейна, а начинающим вокалистам — романсы М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского [2, л. 3—7 об.].

Представленные в канцелярию генерал-губернатора документы свидетельствуют о весьма солидной репутации госпожи Свенторжецкой в качестве музыканта-исполнителя и педагога-организатора. Однако от подачи прошения до официального разрешения деятельности музыкальной школы в определенном статусе учебного заведения прошло немало времени. Какие же предпринимались действия со стороны генерал-губернатора, каковой была его реакция на обращение просительницы?

Ответы на эти вопросы можно получить, проанализировав содержание официальных циркуляров, распоряжений и кратких записок на их полях, сделанных рукой самого Н.Л. Гондатти, что свидетельствует о понимании высоким чиновником всей важности факта обсуждаемой инициативы, позволяет судить о последовательности и стратегической дальнозоркости культурной политики генерал-губернатора [2, л. 12, 12 об., 14, 14А].

Прежде всего, в начале февраля 1914 года генерал-губернатор Н.Л. Гондатти издает приказ о необходимости подготовки соответствующего экспертного документа и обращения для этой цели с письмом к дирекции владивостокского отделения Императорского Русского музыкального общества. Он подчеркивает, что цель обращения к Владивостокскому отделению Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) состоит в необходимости профессионального анализа содержания представленного Я.Ч. Свенторжецкой устава школы и учебных программ. И учитывая высказанные предложения музыкантов отделению ИРМО о содержании устава и учебных программ, принять решение о возможности открытия музыкальной школы в Хабаровске [2, л. 14А].

В то же время, самостоятельно проанализировав представленные Свенторжецкой документы, генерал-губернатор в написанном собственной рукой обращении от 5 мая 1914 года за № 8843 на имя министра С.Ю. Витте сообщал: «Окончившая курс Парижской Консерватории Ядвига Свенторжецкая, проживающая в г. Хабаровске, обратилась ко мне с ходатайством об утверждении устава учреждаемой ею в этом городе музыкальной школы.

Представленный при этом Вашему Высокопревосходительству на усмотрение проект выработанного названной Свенторжецкой устава музыкальной школы в двух экземплярах вместе с прошением и копией документа о музыкальном образовании просительницы, выданном ей Парижской Консерваторией, сообщаю, что с моей стороны ввиду настоятельной необходимости местного населения в правильно организованном музыкальном учебном заведении, к удовлетворению приведенного ходатайства просительницы препятствий не встречается» [2, л. 14]. Свое обращение к министру Н.Л. Гондатти снабдил шестью приложениями и учебными программами в двух экземплярах.

С высоты столетней исторической ретроспективы понятно, что всемогущий министр не высказал возражений по поводу удовлетворения просьбы Свенторжецкой и открывающейся для Хабаровска перспективы становления профессионального музыкального образования. Однако весьма существенные замечания по содержанию устава и учебных программ, разработанных Свенторжецкой, были сделаны со стороны Владивостокского отделения ИРМО в подробной и аналитически глубокой рецензии от 3 ноября 1914 года. Подписанная председателем дирекции П.Д. Добросмысловым, она была зарегистрирована в канцелярии Приамурского генерал-губернатора весьма быстро — уже 9 ноября 1914 года за № 23952 [2, л. 15].

И в данном случае представляется необходимым подчеркнуть авторитет эксперта. Широко известный на Дальнем Востоке музыкант Петр Дмитриевич Добросмыслов окончил Петербургскую консерваторию по классу профессора Л.Ф. Бема, и в 1909 году принял приглашение на работу в музыкальных классах отделения ИРМО. Солист (нередко выступал с сольной программой), ансамблист (первая скрипка в составе струнного квартета), дирижер хора и оркестра, организатор класса камерного ансамбля в музыкальных классах отделения ИРМО, председатель дирекции Владивостокского отделения ИРМО, музыкальный и общественный деятель, он много сделал для поднятия уровня музыкального образования и концертной деятельности в городе. К тому же, Петр Дмитриевич был статским советником и выполнял обязанности окружного ревизора таможни [4, с. 45]. Председатель Владивостокского отделения ИРМО П.Д. Добросмыслов писал (текст представлен в оригинальной авторской редакции. — *В.К.*): «Вследствие запроса от 15 сентября с/г за № 18488 Дирекция Владивостокского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества имеет честь сообщить, что Художественный Совет преподавателей музыкальных классов при названном отделении, рассмотрев выработанные г. Свенторжецкой программы и условия предполагаемой к открытию ею в г. Хабаровске частной школы, нашел, что программы прохождения в этой школе учениками художественных предметов составлены в объеме программ, установленных для музыкальных классов при ИМПЕРАТОРСКИХ отделениях с незначительными, несущественными изменениями и вполне допустимы в школах подобного типа.

Что же касается до прав Свенторжецкой на открытие частной музыкальной школы, то о сем Художественный Совет высказался отрицательно, так как диплом иностранного высшего учебного заведения не дает права на открытие школ и классов без выдержания установленного экзамена при одном из высших учебных музыкальных заведений Российской Империи (применительно к изложенному в ст. 3717—3719 тома XI ч. I и прилож. к ст. 1516 п. 6 и след. того же тома).

Равным образом Художественный Совет высказался отрицательно и относительно права частной школы выдавать свидетельства об окончании курса школы, так как выдача таковых, как имеющих своим следствием приобретение каких-либо прав для окончившего курс школы, частным школам не представлена и последние могут выдавать лишь удостоверения об окончании курса художественного предмета.

Вполне соглашаясь с мнением Художественного Совета, Дирекция имеет честь просить Канцелярию Приамурского Генерал-Губернатора доложить о сем Его Высокопревосходительству, присовокупляя при этом, что исполнение этой переписки задержалось за невозможностью рассмотрения до сего времени возбужденного перепиской вопроса об открытии школы Художественным Советом за выбытием из его состава трех преподавателей в действующую армию и одной преподавательницы по болезни. Председатель П. Добросмыслов» [2, л. 15—15 об.]

Для современников автора статьи, живущих в начале XXI века, упомянутое в документе «военное время», когда Россия испытывала потрясения, вызванные начавшейся Первой мировой войной, должно послужить важной «знаковой» деталью. Она свидетельствует о том, что зарождение профессионального музыкального образования в Хабаровске осознавалось всеми участвующими в решении данной проблемы сторонами как факт, имеющий особое значение для развития музыкальной культуры на Дальнем Востоке. С этой же позиции необходимо оценивать и содержащийся в представленной отделением ИРМО рецензии краткий комментарий с извинениями по поводу несколько затянувшегося решения вопроса владивостокскими музыкантами. П.Д. Добросмыслов объясняет это невольное затягивание решения вопроса отправкой на фронт нескольких музыкантов — членов Общества.

В результате обсуждения представленных в переписке мнений, к 30 декабря 1914 года был подготовлен документ, свидетельствующий о продуманном и компетентном решении: «Я.Ч. Свенторжецкая в течение почти двух лет содержит в г. Хабаровске музыкальную школу, которая, будучи единственным в городе учебным заведением данной специальности, пользуется известностью среди населения, и в школе получает музыкальное образование много детей, выступающих в качестве учеников г. Свенторжецкой в публичных концертах и на вечерах.

Владивостокское отделение Музыкального общества, на заключение которого посылался проект устава школы г. Свенторжецкой, по существу устава и программ не высказывается, находя их, с точки зрения музыкального образования, «вполне допустимыми». Этого, собственно, ответа и ожидала Канцелярия, не имея возможности высказать свое суждение по причине чисто специального характера.

Высказываемый Отделением Музыкального Общества далее взгляд касается чисто формальных сторон дела и, казалось бы, препятствием к удовлетворению просьбы Свенторжецкой об утверждении представленного ею устава служить не может.

Ссылаясь на ст. 3717—3719 т. XI ч. I и другие статьи этого закона, Отделение Музыкального Общества полагает, что Свенторжецкая как окончившая курс высшего учебно-

го заведения (Парижскую Консерваторию) за границей, не имеет права на открытие школ и классов без выдержания установленного испытания в России.

Статьи закона, на который ссылается Общество (ВО ИРМО. — *В.К.*), имеют в виду общее (подчеркнуто рукой Н.Л. Гондатти. — *В.К.*) образование, находящееся в ведении Министерства Народного Просвещения. О музыкальном образовании статьи эти не трактуют, да и не могут трактовать, так как музыка — космополитична и к ней требования подобного рода предъявлять не возможно.

Поэтому, принимая во внимание:

1. что устав школы Свенторжецкой и программы преподавания в ней с точки зрения музыкального образования приемлемы;

2. что согласно разъяснению Министра Внутренних Дел от 13 июня текущего года за № 19730 утверждение уставов подобных школ зависит от усмотрения Главного Начальника Края и

3. что школа Свенторжецкой уже второй год осуществляет в Хабаровске свою деятельность и нареканий на нее со стороны общества не имеется — казалось бы, представляется возможным удовлетворить просьбу г. Свенторжецкой об утверждении представленного ею устава и санкционировать, таким образом, дальнейшую ее деятельность.

В случае, если бы "Главный Начальник Края" изволил согласиться с изложенным выводом, в § 21-м устава следовало бы сделать изменение соответственно высказанному Музыкальным Обществом взгляду: заменить право выдачи школой свидетельств об ее окончании — выдачей удостоверений об окончании курса тех или иных предметов» [2, л. 16, 16 об., 17, 17 об.].

Высоко оценивая тщательно подготовленный работниками аппарата администрации Гондатти документ «на подпись губернатору», нужно отдать должное и профессионализму, проявленной объективности и уважению к мнению профессионалов-музыкантов со стороны генерал-губернатора и его советников.

В резолюции от 5 января 1915 года «Главный Начальник Края» высказал свое согласие с замечаниями музыкантов отделения ИРМО и утвердил подготовленный к концу 1914 года документ о разрешении Я.Ч. Свенторжецкой официально открыть частную музыкальную школу в Хабаровске. Нужно отдать должное и Я.Ч. Свенторжецкой, проявившей выдержку, настойчивость, тщательность в работе и умение организовать дело музыкального образования таким образом, что и горожане, и все участники эпистолярной дискуссии отмечали ее превосходные профессиональные качества.

Однако пребывание госпожи Свенторжецкой в Хабаровске было весьма недолгим. Из автобиографического очерка, приложенного к прошению Свенторжецкой об открытии музыкальной школы уже в другом городе — Новониколаевске, можно понять, что в Сибирь и на Дальний Восток Ядвига Свенторжецкая попала, следуя в ссылку за мужем. С началом войны он, видимо, был мобилизован в армию и в 1915 году погиб. Оставшись вдовой с четырьмя детьми, эта стойкая женщина перебралась из Хабаровска в Новониколаевскую польскую колонию. Средств к жизни, кроме пенсии, у семьи Свенторжецких не было. Поэтому единственной возможностью выжить по-прежнему являлась организация частной музыкальной школы, то в Чите (четыре года), то в Хабаровске (почти три года), а затем и в Новониколаевске*. Известно, что набор в школу Свенторжецкой проводился в Новониколаевске в 1918 году далее сведений о ее деятельности не обнаружено [5, с. 425, 426]. Предположение сибирских исследователей о выезде Я.Ч. Свенторжецкой с детьми из Новониколаевска в Польшу [5, с. 426] во время захвата власти в городе чешскими легионерами во главе с капитаном Гайдой в 1918 году документальных свидетельств не имеет. И дальнейшая судьба замечательной женщины, отдавшей так много сил и таланта становлению музыкального дела в городах Дальнего Востока и Сибири, остается неизвестной.

Вместе с тем дело, начатое в Хабаровске Я.Ч. Свенторжецкой, было продолжено другими музыкантами. Еще в ее бытность в ноябре 1916 года здесь начала работу частная музыкальная школа скрипача Г. Гобля [6, с. 41]. Однако подробных свидетельств деятельности этой школы обнаружить не удалось.

После октябрьских событий 1917 года динамика развития музыкальной школы как наиболее распространенного типа музыкального заведения в Хабаровске обрела и качественные показатели. Уже в декабре свою музыкальную школу открывает прибывший на Дальний Восток блестящий пианист и опытный педагог, основатель и бывший директор Екатеринодарского государственного музыкального училища, преподаватель Ростовской консерватории А.М. Рутин. Кроме специального фортепиано в обязательные предметы были включены элементарная теория, сольфеджио, музыкальный диктант, класс совместной игры, хоровой и оперный классы [7, 1917, 2 дек.].

А в январе 1918 года открылась музыкальная школа, учрежденная музыкально-драматическим кружком при Союзе учащейся молодежи Хабаровска. Школа работала под руководством члена Общества любителей музыки Ладислава Матвеевича Кайгля. Педагогический коллектив состоял из бывших австро-венгерских военнопленных, осевших в городе чешских музыкантов: класс рояля — Л.М. Кайгль, Полгак, скрипка — проф. Бурле, проф. Флек, Шефер и Шмидт, альт — Гольцер, пение — проф. Бурле, проф. Горжава, Шейфлер, теория — проф. Бурле, флейта — Рубин. Были открыты классы духовых и народных инструментов [7, 1918, 14 янв.].

Большую роль в становлении музыкального образования в Хабаровске сыграла и концертная деятельность известных российских музыкантов. Так, осенью 1920 года здесь с концертами выступил пианист П.М. Виноградов. Чтобы по достоинству оценить масштаб этого события в

* 12 февраля 1926 года Постановлением ЦИК СССР утверждается решение Краевого съезда Советов о переименовании Новониколаевска в город Новосибирск.

музыкальной жизни города, необходимо упомянуть о том, что Виноградов еще в 1897 году, будучи одиннадцатилетним мальчиком, без вступительного экзамена был принят в Парижскую консерваторию, где два года обучался по классу фортепиано. А затем поступил в Московскую консерваторию для совершенствования музыкального мастерства у выдающегося пианиста, профессора Константина Николаевича Игумнова. Павел Виноградов был лучшим среди окончивших Московскую консерваторию в 1911 году. Позднее талантливый пианист с большим успехом выступал в Москве, гастролировал по крупным городам России. Его мастерство высоко оценила избалованная столичная петербургская публика.

И, наконец, осенью 1920 года П.М. Виноградов дал цикл общедоступных просветительских лекций-концертов в Народном Доме во Владивостоке и в Хабаровске. Начало подобному концертному жанру было положено еще в 1885—1886 годах А.Г. Рубинштейном. Выдающийся отечественный композитор и пианист выступил в Петербурге, Москве и ряде городов Европы с «Историческими концертами», идея которых заключалась в пропаганде музыкального искусства на примере зарождения и развития фортепианного творчества и исполнительства. Таким образом, П.М. Виноградов стал продолжателем этой прекрасной традиции просветительства, но уже в условиях российского Дальнего Востока [8].

Большой успех в Хабаровске имели концерты владивостокского музыканта, преподавателя музыкальной школы Я.А. Плошки (скрипка) и знаменитого педагога Петербургской консерватории А.В. Вержбиловича (виолончель). Интенсивную концертную деятельность в Благовещенске, Хабаровске и Владивостоке вели певица М. Похитонова и скрипач из Благовещенска Ф. Фольбер.

В период с 1917 по 1922 год на Дальнем Востоке, как и по всей России, мощным очагом музыкального просвещения и начального образования становится Народная консерватория, наиболее адекватно отвечающая процессу демократизации музыкального образования и музыкальной культуры в целом. Этот тип музыкального учебного заведения оказался наиболее востребованным еще с открытия таких консерваторий в Москве (1906) и Петербурге (1908). А в течение второго десятилетия XX века Народная консерватория, бесспорно, заняла позицию лидера среди всех типов музыкальных учебных заведений России как по финансовой доступности обучения, так и по количеству учащихся. Уже в декабре 1917 года во Владивостоке разрабатывается план создания Народной консерватории при Народном доме. Народная консерватория и музыкальная школа почти одновременно были созданы на протяжении 1918 года в Хабаровске. Большую педагогическую помощь хабаровской Народной консерватории оказывали преподаватели музыкальной школы, члены музыкального кружка, музыканты симфонического оркестра, созданного еще в 1916 году из пленных австро-венгерских музыкантов, затем пополнявшегося приезжими музыкантами и любителями. Оркестр состоял из 50 профессиональных музыкантов под управлением бывшего дирижера петроградского Мариинского театра, лауреата Лейпцигской консерватории В.В. Волчка. В 1921 году Народная консерватория открывается и в Чите; причем Читинская консерватория получает статус государственной и столичной в Дальневосточной республике.

Дальневосточные народные консерватории благодаря широкому охвату дисциплин в учебных программах, обучению игре на различных музыкальных инструментах, высококвалифицированной работе педагогического коллектива вплотную приблизилась к профессиональному учебному заведению начальной ступени. Созданные при Народных консерваториях инструкторские курсы (с целью быстрой подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ, кружков, студий и т. д.) в своей работе руководствовались теми педагогическими принципами, которые были разработаны и апробированы в такого типа музыкальных учебно-просветительных заведениях еще в дореволюционный период их деятельности [9; 10]. Поэтому содержание и механизм деятельности дальневосточных народных консерваторий в процессе широкой демократизации музыкального образования существенно расширили возможности и повысили уровень начального образования в дальневосточных учебных заведениях.

Все региональные музыкальные учебные заведения становились мощнейшими очагами дальневосточной художественной культуры, так как вели интенсивную массовую просветительскую деятельность. Даже экзамены учащихся многих музыкальных учебных заведений выполняли просветительскую функцию публичных концертов, а частые и регулярные выступления преподавателей помимо эстетического воздействия на широкую слушательскую аудиторию оказывали и большое педагогическое влияние на учеников. Кроме того, ни одно событие в общественной и культурной жизни города и региона не проходило без участия преподавателей и учащихся музыкальных школ или консерваторий. Каждый митинг, собрание, лекция «О текущем моменте» дополнялись концертом музыкантов — педагогов и учащихся.

Точный количественный и социальный состав учащихся в период 1917—1922 годов установить невозможно. Известно, что лишь во владивостокской Народной консерватории в 1921 году обучалось 60 человек и обучение было бесплатным [10]. Однако в связи с политической и экономической нестабильностью музыкальное образование в целом продолжало оставаться платным. Так, в 1918 году в хабаровской музыкальной школе установленная ежемесячная плата за обучение составила: фортепиано, 1-й класс — 12 рублей, 2-й класс — 14, старшие классы — 16; скрипка — 6, альт, виолончель, контрабас — 8, сольное пение — 5, хоровое — 1, флейта — 8 рублей, теория музыки — 50 копеек [7, 1918, 14 янв.].

В период перехода к новой экономической политике и введения хозрасчета Хабаровская Народная консерватория и музыкальная школа были закрыты по причине

финансовой несостоятельности. Такая же участь постигла народные консерватории и музыкальные школы в других дальневосточных городах.

Однако, в соответствии с проводимым там, как и по стране в целом, реформированием системы музыкального образования, а также в связи с необходимостью готовить кадры для формирующегося в 1925 году Музыкального театра в Хабаровске вновь была открыта музыкальная школа со специальными курсами для взрослых. Затем эти курсы были преобразованы в музыкальный техникум, а с 1937 года — в музыкальное училище [11, с. 365]. В докладной записке «О состоянии искусства в Дальневосточном крае», впервые обнаруженной автором данной статьи в фондах РГАЛИ, отмечалось, что в сентябре 1937 года в Хабаровском музыкальном училище обучалось 108 студентов [12].

Этот документ был составлен на основании проведенной кампании по разоблачению «вредительской» деятельности «классово чуждых элементов», «шпионов» и «врагов народа» Никольского и Швейника, «проникших» в штат преподавателей Хабаровского музыкального училища. После «разоблачения» эти педагоги были отстранены от работы и вскоре арестованы. А ретивый «судья» требовал провести «проверку работы и вредительских установок и действий Никольского и Швейника в музучилище» [12].

Опасаясь неминуемых последствий, сестра супруги «врага народа» Ф.И. Швейника, с 1935 года возглавлявшая вокальное отделение Хабаровского музыкального училища, была вынуждена спешно покинуть город. Это была превосходная певица Роя Эммануиловна Красинская, вернувшаяся в советскую Россию из Парижа, где пела в оперных спектаклях вместе с Ф.И. Шаляпиным. Благодаря сольным концертам Р.Э. Красинской и выступлениям учеников ее класса стремительно рос поток желающих овладеть вокальным искусством в музыкальном училище Хабаровска. Однако работать в Хабаровске Рое Эммануиловне пришлось лишь в течение учебного года [13]. Начавшийся трагический период «идеологических чисток» привел к значительному регрессу всей сферы музыкального образования в Хабаровске и других дальневосточных городах.

Подводя итоги, необходимо отметить, что история музыкального образования в Хабаровске стала зеркальным отражением всех сложностей «культурообразующего фактора региональной истории»: социальных катаклизмов Русско-японской, Первой мировой и Гражданской войн, политических переворотов; реформ и особенностей государственной культурной политики в «императорский» период; политической нестабильности и либерально-демократических условий Дальневосточной республики на протяжении краткого пятилетия 1917—1922 годов; необдуманных отказов от опыта и традиций европейской и российской музыкальных школ, провоцировавших вал трагических идеологических «чисток» в советские 1930-е годы.

Специфика социокультурной ситуации каждого этапа способствовала то взлету, то падению динамики историко-культурного процесса, что в целом негативно отразилось на системе музыкального образования в городах российского Дальнего Востока и выразилось в прерывистом и фрагментарном характере ее развития. Но, несмотря на сложные политические, социальные и экономические процессы, разрывавшие поступательный ход развития не только системы музыкального образования, но и всей отечественной культуры, сами музыканты своей созидательной творческой, исполнительской и педагогической деятельностью неизменно способствовали плодотворному развитию культурной среды в дальневосточных городах.

Среди музыкантов, оставивших свой яркий след пребывания в Хабаровске, невольно выделяются имена тех, на чью творческую биографию повлияло обучение или артистическая деятельность в Париже, Москве, Петербурге. После «хабаровского эпизода» артистическая и педагогическая деятельность некоторых из этих незаурядных музыкантов (к примеру, П.М. Виноградова, А.М. Рутина) продолжилась в Токио, Киото, Кобе; у многих других, покинувших Владивосток, Благовещенск или Читу, — в Харбине, Шанхае и других центрах культуры Русского зарубежья, в городах Европы, Америки.

В истории дальневосточной музыкальной культуры заняли свое достойное место феномены «Музыкальной школы Я.Ч. Свенторжецкой», «Школа фортепианной игры П.М. Виноградова», «Школа пианиста А.М. Рутина». Но сколько имен еще предстоит открыть.

Список литературы

1. *Монахова С.* Близкий Дальний Восток // Советская музыка. — 1987. — № 12.
2. РГИА ДВ. (Российский государственный исторический архив Дальнего Востока). Ф. 702. Оп. 3. Д. 485.
3. Адрес-календарь Дальнего Востока на 1914 г. [б/м; б/г]. Отд. 3. Л. 166.
4. *Вайман Л.А.* История Императорского Русского Музыкального общества и его влияние на музыкальную культуру Владивостока // Музыкальная культура Дальнего Востока. Материалы региональной научно-практической конференции. — Хабаровск, 2001.
5. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX — начала XX века / Комитет по культуре Администрации Новосиб. обл.: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Новосибирск, 1997.
6. *Дьябелко Л.А.* Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока: дис. … канд. искусствоведения. — Л., 1989.
7. Приамурская жизнь. — Хабаровск.— 1917 [2 дек.], 1918 [14 янв.].
8. Воля. — Владивосток. — 1920. — 16 окт., 21 нояб.
9. Забайкальский рабочий. — Чита. — 1968. — 4 авг.
10. Красное знамя. — Владивосток. — 1921. — 21 янв.
11. *Кузнецов М.С.* Дальневосточная партийная организация в борьбе за осуществление задач культурной революции (1928—1937 гг.). — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1971.
12. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 22. Д. 35. Л. 4.

V ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

УДК 7.067+18
ББК 87.8

П.В. КОРОТЧИКОВА

АНАНДА КЕНТИШ КУМАРАСВАМИ: «ИНДИЙЦЫ НИКОГДА НЕ ВЕРИЛИ В ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА...»

Анализируются взгляды индолога и востоковеда, эстетика и философа А.К. Кумарасвами, труды которого — одна из первых попыток диалога Востока и Запада. Особое внимание в статье уделено тем вопросам в разработке Кумарасвами, которые сегодня наиболее актуальны и важны не только для индологов, но и для широкого круга специалистов и неспециалистов. Основная цель статьи — познакомить читателя с центральными и основополагающими принципами методологии Кумарасвами, рассказать о специфике трактовки ученым восточного искусства и его особенностей.
Ключевые слова: Шри-Ланка, Англия, США, традиционное общество, эстетика, восточная эстетика, красота, индийское искусство, символ, знак, теория расы, музей.

Он был одним из светочей науки,
у которого мы все учились.

Мейер Шапиро [1, p. 246]

Есть мыслители, ученые, работы которых настолько известны, что не требуют представления. А есть те, чьи имена переспрашивают, когда о них заходит речь. Однако их идеи удивительным образом оказываются достаточно известными — «выпущенные» на волю, они кочуют из исследования в исследование, начинают восприниматься как само собой разумеющиеся, и мало кому приходит в голову найти их первоисточник. Ананда Кентиш Кумарасвами — ученый одновременно выдающийся и неизвестный. Прославленный индолог и востоковед, автор трудов по эстетике и метафизике Индии, один из

первых, кто выделил понятия «традиционное общество», «традиционное искусство» и соответствующие им реалии в отдельную область исследования.

Именно Кумарасвами стоял у истоков понимания восточного искусства. Его труды и по сей день играют ключевую роль в индологии и востоковедении, не утратив значимости за полувековую историю развития этой области.

Жизненный путь Ананды Кумарасвами представляет собой воплощение его научных идей — он стремился если не объединить, то примирить Восток и Запад, и судьба положила начало этому самим обстоятельством его рождения. Ученый родился на Ланке в 1877 году в интернациональной семье: его отец был тамилом, мать англичанкой. Сэр Муту Кумарасвами — во всех отношениях выдающаяся фигура. Он был первым азиатом, посвященным в рыцари. Обладая незаурядным умом, прекрасным образованием, горячим желанием найти точки соприкосновения между восточной и западной цивилизациями, Кумарасвами пользовался огромным уважением в английских интеллектуальных кругах.

Когда Ананде было всего три года, неожиданно скончался его отец. Мать в это время была с сыном в Англии и на Шри-Ланку больше не возвращалась. Юноша учился в Уайклифе, где углубился в изучение языков, способности к которым, видимо, получил по наследству от отца.

В колледже Кумарасвами увлекся геологией и продолжил изучать ее в Лондонском университете. Как геолог, он вернулся на родную землю своего отца, а через три года службы, в возрасте 25 лет, был назначен директором Минералогической службы Цейлона. Много путешествуя по Ланке, Кумарасвами постепенно начал осознавать пагубные последствия многих английских действий на колониальной территории, особенно необратимые для культуры южной Азии. Это, тем не менее, отнюдь не значит, что Кумарасвами стал мыслить себя чистокровным индийцем, отказываясь от тех лет, что провел в Англии. Уникальность его фигуры во многом и объясняется той центральной позицией, которую он занимал между двумя цивилизациями.

Свое знакомство с искусством родной страны Кумарасвами начал с изучения прикладных ремесел аборигенов Цейлона. В эти же годы познакомился с трудами Уильяма Морриса и Джона Рескина, которые привели его в восторг. Известная фраза последнего: «Труд без искусства — это варварство», — не раз встречается в работах Кумарасвами.

С 1903 года ученый постоянно курсировал между Цейлоном, Индией, Англией. Активно участвовал в «Индийском движении за независимость». В 1905 году стал одним из основателей Цейлонского социалистического реформистского общества и Индийского общества (в Англии). В это время государствами-колонизаторами активно насаждалось представление о странах Востока как об «отсталых». Британия стремилась проводить новую политику в сфере образования, в частности в области художественного образования, решительно отказывая в значимости местной художественной традиции. Подобная ситуация привела к развитию в Индии целого движения интеллигенции, названного Бенгальским Ренессансом. В 1907 году Обониндранатх и Гаганендранат Тагоры вместе с директором Калькуттской школы искусств Э.Б. Хейвеллом основали Индийское общество изучения искусства, основными целями которого были изучение, пропаганда и собирательство восточного искусства, поощрение студентов и ремесленников. В литературе мощную поддержку начинаниям художников оказывал Рабиндранат Тагор, по сути, идейный лидер Бенгальского Ренессанса. Кумарасвами активно сотрудничал с семьей Тагоров, а под влиянием Хейвелла начал заниматься публицистической деятельностью, организовывать и читать лекции.

Что касается общего направления публицистики Кумарасвами этих лет, то он создал «утонченную художественную критику индустриального капитализма и колониализма, которые подчиняли индийский религиозный идеализм и народное художественное достояние конкретным экономическим целям» [2, p. 42]. Первым весомым результатом этой деятельности стала книга «Средневековое сингальское искусство»[1], написанная в 1908 году. После нее Кумарасвами решительно прервал свою карьеру на поприще геолога и посвятил себя искусству. В своих путешествиях он постепенно собрал обширную коллекцию, мечтая оставить ее индийскому народу. Однако колониальные власти не разделили энтузиазм ученого, и он забрал ее с собой, когда в 1914 году вернулся в Англию.

Неожиданный резкий поворот в жизни ученого произошел с началом Первой мировой войны. Кумарасвами отказался служить в британской армии под предлогом того, что Индия — несвободная страна, и был фактически изгнан из Англии без права вернуться. Эмигрировав в США, он занял пост хранителя индийского и мусульманского искусства в Бостонском музее изобразительных искусств, на этом поприще он и трудился вплоть до своей смерти в 1947 году. Его замечательная коллекция осталась в американских музейных собраниях. Должность Кумарасвами позволила ему заниматься не только теоретическими, но и практическими трудами. С 1923 по 1930 год он выпустил несколько каталогов индийской коллекции Бостонского музея, проведя огромную иконографическую работу.

К концу 1920 года научная мысль Кумарасвами меняет свое направление. Автор все больше углубляется в философию и экзегетику, его работы по искусству приобретают новую глубину, иконографический анализ уступает место поиску метафизических смыслов. В эти же годы происходит его знакомство с трудами Рене Генона (два мыслителя никогда не встречались, однако поддерживали регулярную переписку). Здесь стоит отметить, что в литературе, посвященной интегральному традиционализму, или Philosophia Perennis, Кумарасвами часто фигурирует как «один из» последователей «идейного лидера» в лице Генона. На деле же каждый из авторов двигался своим путем, и объединяла их лишь уверенность в том, что они не одиноки в своих убеждениях. «Традиционализм» Кумарасвами особого свойства, он шел не столько от фило-

[1] Сингал — королевство на о. Ланка, современной Шри-Ланке, упоминаемое в эпосе «Махабхарата».

софской теории, сколько от практики историка искусства, постоянно имеющего дело с конкретными памятниками. Он — естественная составляющая методологии иконографа и иконолога, а не глобальная метафизика мироздания. В последние годы жизни автор пишет многочисленные эссе, которые по праву можно считать вершиной его научной мысли. В них Кумарасвами уделяет внимание природе символа, божественному началу в искусстве, сравнительной религии и метафизике, «для которых вопросы иконографии являются естественным вступлением» [3, p. 17]. Большинство этих работ увидело свет только в 1977 году в двухтомнике «Избранных трудов» под редакцией Рогера Липси.

В 1947 году Кумарасвами планировал уехать в Индию и там заняться переводами Упанишад, но неожиданно для всех скончался, едва отпраздновав свое семидесятилетие. После него осталось большое количество незавершенных заметок. К счастью, одну из последних его работ удалось расшифровать и издать. Это иконографический труд «Стражи солнечных врат» [4], увидевший свет только в 2004 году.

Научная деятельность Кумарасвами протекала по нескольким направлениям: «реабилитация» восточного (в первую очередь индийского) искусства в глазах Запада, а также и в глазах Востока, теряющего веру в свою самобытность и значимость; работа в качестве историка искусства; труды в области традиционной школы философии. Как неоднократно было подмечено критиками, в одном человеке соединилось несколько совершенно разных лиц: «Молодой ученый, который стоял на пересечении традиций; самобытный художественный критик, служащий орудием для прокладывания культурных границ индийского национализма; великий теоретик Красоты, принадлежащий компании Св. Бонавентуры, Апайя Дикшита[2], Джаганнатха и Кроче; и, наконец, представитель Philosophia Perennis» [5, p. 280].

На основании наблюдений, сделанных в процессе изучения трудов автора, целесообразно разделить творчество Кумарасвами на три этапа. Первый можно очертить границами с первых публикаций (1908) до переезда в США (1918). Он ознаменован попытками Кумарасвами донести до широкой интеллектуальной публики Европы значимость классического индийского искусства и традиционного мировоззрения. Эти старания были более чем своевременны, так как в начале XX века Индия воспринималась через отношение к ней колониального «хозяина», и лишь немногие европейцы понимали, что для изучения искусства этой страны неприменимы мерки западной науки. В эти же годы была написана пионерская работа «Раджпутская живопись» (1916). Как неоднократно замечали исследователи, даже если бы Кумарасвами не написал после нее ни строчки, он все равно остался бы в анналах истории искусства.

С переездом в США открывается второй этап научной жизни исследователя. Он продолжает пылко отстаивать самодостаточность индийского искусства, однако работы этого периода проникнуты большей глубиной. Имея возможность постоянно работать с материалом, ученый много занимается атрибуцией и иконографией произведений искусства. Можно сказать, что этот этап наиболее плодотворен с точки зрения практических научных изысканий. Он длится условно до 1933 года, когда намечается ощутимый сдвиг в направлении научной мысли автора. Жесткие рамки чисто иконографических исследований начинают стеснять интеллектуальную активность ученого. Вступив на путь Philosophia Perennis, Кумарасвами расширяет поле деятельности, открывая новый (третий) этап осмысления искусства. Особое значение приобретает изучение философских, религиозных и эстетических воззрений наиболее значимых ученых Древнего Востока, Античности и Средних веков. Этот этап продлился до самой смерти автора.

Описание фундаментальных трудов автора не входит в задачи данного очерка. Основная его цель — познакомить читателя с центральными и основополагающими принципами методологии Кумарасвами, рассказать о специфике его трактовки восточного искусства и его особенностей, продемонстрировать, что поднимаемые им проблемы и предлагаемые решения нисколько не утратили своей значимости. Все они вращаются вокруг темы понимания восточного искусства. Истоки этого вопроса можно найти еще в ранних, «националистических»[3] статьях Кумарасвами. Эта проблема имеет глубокие исторические корни. Конец XIX и первые десятилетия XX веков — время начала изучения индийского искусства, время формирования дебютных концепций и подходов, установления системы оценки. Исследователи того времени, столкнувшись с индийской культурой, оставались на привычной точке зрения, провозглашенной Винкельманом: классическое искусство Греции — идеал и образец, в сравнении с которым становятся очевидны все достоинства и недостатки изучаемого искусства.

Многорукие образы индийских божеств, плавные, текучие линии рельефов, специфические пропорции и особенности изображения людей — все это поставило английских исследователей в тупик. Индийским скульпторам было отказано в мастерстве и знании анатомических канонов, «перегруженные» руками божества названы «дикими» и «абсурдными». Джордж Бирдвуд писал по поводу индуистских скульптур в своей книге «Индустриальные искусства Индии»: «Чудовищные силуэты пуранических божеств абсолютно не подходят для высших форм художественного изображения; и, возможно, это объясняет, почему скульптура и живопись неизвестны как виды изобразительных искусств в Индии» [6, p. 67]. К многовековому индийскому

[2] Апайа Дикшита (1520—1593) — представитель школы Адвайта-веданты, поэт-мистик, философ, автор комментариев к Упанишадам и 60 философских и поэтических трудов.

[3] Следует оговориться, что термин «национализм», применяемый здесь, заимствован из англоязычных источников и является устоявшимся термином для определения социально-политической ситуации в Индии первой половины XX века. Его, однако, не стоит понимать в том негативном контексте, к которому привыкли русскоязычные читатели. Не стоит забывать, что одним из лидеров освободительного движения был Махатма Ганди, одной из главных идеологических установок — принцип ахимсы, непричинения зла живому.

наследию обращались, казалось, только чтобы напомнить, насколько «отсталым» можно считать индийский народ. Кумарасвами также приводит характерные слова Б. Баден-Пауэлла: «В стране, подобной этой, не стоит искать чего-то, обращающегося к чувствам и разуму» [6, p. 67].

Постепенно враждебные краски сглаживались, индийское искусство привлекало все больше серьезных специалистов, появлялись комплексные труды. Но «сравнительная» тенденция, привычка смотреть через призму европейского восприятия, с одной стороны, и излишнее, порой экзальтированное превозношение индийского художественного гения с другой, никуда не исчезли. Более того, все так же сложно правильно расставить акценты, пытаясь объяснить воспитанному на «своем» искусстве человеку визуальные «странности» искусства индийского и их глубокую символическую обусловленность.

Как обращаться к индийскому искусству? С каких позиций воспринимать его? Что нужно знать о символе и символизме? Где проходит граница «своего» и «чужеродного», «непонятного»? Зачем выставлять «осколки» древнего, преимущественно восточного искусства в музеях, если они не способны функционировать и «жить» в среде, для которой создавались? Каковы принципы эстетики и теории восточного искусства?

В 1908 году, как уже упоминалось, выходит эссе Кумарасвами «Средневековое сингальское искусство» [7], и начинается негласная битва исследователя с закостеневшим в своем предубеждении относительно восточной культуры европейским обществом. Формально работа посвящена культурной ситуации на Шри-Ланке до прихода на ее территорию колонизаторов. Но на деле это вовсе не беспристрастное исследование, а глас, вопиющий об угнетенной и погибающей культуре. Европейская научная элита сразу причислила Кумарасвами к «националистам», и даже по сей день многие упоминают его имя только в подобном контексте, начисто игнорируя все последующее научное наследие автора. Будучи еще недостаточно профессиональным историком искусства, Кумарасвами избирает путь прямого, эмоционально окрашенного обращения к сердцам и умам читателей. Написанные ярким, метафоричным, безупречно литературным языком, его статьи захватывают внимание и активно действуют на сознание. Обращаясь к средневековой картине художественной жизни, ученый отмечает, что произведения искусства создавались мастерами, чтобы служить божественным нуждам, они были неотделимы от культурной жизни. Искусство воспринималось одинаково и высшими, и низшими слоями общества, так как служило в первую очередь религиозным целям. Кумарасвами развивает тему взаимосвязи искусства, общества и религии в доколониальной Индии, называя индийскую художественную доктрину «искусством жизни».

Мастера ставили перед собой задачу изображения некой незримой идеи, отличной от познаваемой с помощью чувственного опыта и ставшей центральной в религиозном мироощущении индийца. В эссе «Цель индийского искусства» (1908) [8] Кумарасвами пытается определить критерии, по которым следует оценивать творчество индийских художников (как древних, так и современных ему). По мнению ученого, к ним не применимы сравнительные характеристики западного искусства, они не ищут сходства с натурой, не стремятся к изображению природы. Техническое мастерство исполнения тоже невозможно считать подходящим критерием оценки. Красота — не единственная характеристика законченного творения. Важно не столько само произведение искусства, сколько то, что оно заключает в себе, какой символический подтекст имеет, какую функцию выполняет. Один из главных принципов, выработанный в первых критических эссе и красной нитью проходящий через все труды Кумарасвами, прямо противоположен известной схеме «искусство для искусства». Ученый резко отвергает подобную теорию, считая, что произведение искусства должно быть создано с определенной целью. Если оно не имеет прикладного значения, то должно воздействовать на интеллектуальную, духовную сущность человека. «Индийцы никогда не верили в искусство для искусства; их искусство, как и искусство средневековой Европы, было искусство ради любви. Они никогда не отделяли сакральное от светского <…> и не делали красоту своей целью» [9, p. 11].

Чуть подробнее следует остановиться на одной из самых известных публикаций автора — «Танец Шивы» (1918) [6], первой работе, написанной им после эмиграции в США. Она объединяет эссе политического, социологического и философского характера, а также статьи по истории искусства. С одной стороны, сборник продолжает линию так называемых «националистических» работ автора до 1917 года, но некоторые статьи, в первую очередь относящиеся к искусству, предвосхищают будущее. Еще не исчез пылкий журналист, но уже поднял голову и известный историк искусства, первооткрыватель раджпутской живописи и автор «Искусств и ремесел Индии и Цейлона» (1913) [9]. Львиная доля объема сборника уделена вопросу критериев, необходимых для оценки индийского искусства, рассмотрение которого невозможно без углубления в индийскую эстетическую доктрину. Этому посвящены такие эссе, как: «Индийский взгляд на искусство: исторический»; «Индийский взгляд на искусство: теория красоты»; «Индийские многорукие образы»; «Красота есть задача»; «Индийская музыка». Много внимания уделено теории расы[4] и ее отличию от европейского понятия эстетического наслаждения, а также идее абсолютной красоты. Общие выводы, сделанные автором, легли в основу его поздних трудов в области истории искусства. Однако в данной работе они не выходят за рамки чисто индийской теории красоты,

[4] Раса (санскр. rasa — букв. «сок», «вкус», «сущность», «внутренняя сила») — в ведической литературе часто сок мифологического растения сома и, возможно, «сила» его наркотического действия, вводившая адепта в религиозно-эмоциональный экстаз. В качестве технического термина впервые появляется в древнеиндийской теории драмы, в частности в трактате «Натьяшастра». Здесь раса предстает в роли отличительного признака жанра, определяющего качество эстетического воздействия драматургического произведения на аудиторию. В дальнейшем теоретическая разработка эстетической доктрины расы принадлежит Абхинавагупте. Автор рассматривает расу с точки зрения «вкушения» ее ценителем. См.: [10, с. 681—684].

ощущая которую, мы, по его мысли, ощущаем Божество. Индийское искусство, визуальное или музыкальное, невозможно мерить привычным для европейца понятием индивидуального: оно несет в себе древние и глубокие эмоции и мысли, не принадлежащие отдельно взятому художнику, который, по сути, является не творцом, а «открывателем» образов. Называть варварскими изображения многоруких богов, судить о готовом произведении только с точки зрения его технического мастерства — значит, по мнению ученого, признавать, что единственная и основная цель искусства есть репрезентация. В «Танце Шивы» сформулирована одна из основных мыслей общей концепции Кумарасвами — о невозможности отделения красоты от содержания, эстетической составляющей от интеллектуальной. Наиболее очевидно обозначенная идея читается в одноименном эссе «Танец Шивы». Выбор темы обоснован тем, что данный изобразительный мотив «стал наиболее чистым образом божественного действия, которым может похвастать искусство или религия» [6, p. 56]. «Танец Шивы» — это иконографический анализ одноименной изобразительной схемы. Здесь Кумарасвами впервые применяет свой будущий метод работы с искусством: через общее к частному, через типовые изобразительные схемы к отдельным визуальным образам и обратно — к обобщенным выводам. В данном конкретном случае автор идет через мифы и религиозные гимны к объяснению отдельных мотивов композиции и к заключению, выходящему за рамки иконографического обзора.

Пост куратора в Бостонском музее, имеющем (во многом благодаря личной коллекции ученого) очень богатое собрание индийского и исламского искусства, повлиял на специфику работ автора вплоть до 1930-х годов. В основном, это иконографические исследования или исчерпывающие по информативности каталоги Бостонского музея.

Направление мысли и работы ученого постепенно меняется после 1930 года. В 1934 году увидела свет приобретшая всемирную известность книга — «Преобразование природы в искусстве» [11]. Своей целью автор ставит разъяснение восточной эстетики и художественной теории и, для большей наглядности, рассматривает ее в сравнении с западной. Восточное и христианское искусство в его теории представляются как идеальное, заключающее в себе высшую правду, изображающее «вещи более такими, какие они есть в Боге, то есть ближе к их источнику» [6, p. 56]. Интересно, что «природа», упомянутая в названии работы, понимается Кумарасвами как *natura naturans*, вечный и единый первопринцип, первооснова, другими словами — Бог. «Подражание натуре» в таком контексте должно пониматься вовсе не как подражание видимой окружающей действительности на уровне конечного результата, а как имитация самого процесса божественного творения. Кумарасвами развивает сравнение, уже примененное в «Танце Шивы», процесса создания произведения и йогических практик. Как адепт, так и художник через определенную степень концентрации, сосредоточения и отрешенности перевоплощается в божество, которое изображает и к которому тянется духом, и только в этом случае получается произведение искусства. Ученый напоминает схоластическое объединение субъективного и объективного, вовсе не приводящее к противоречию: чувства и разум, момент удовольствия от прекрасного, но одновременно и процесс познания — неразрывные составляющие восточной эстетики: «Эстетический опыт есть изменение не только чувства, но в той же мере и понимания» [11, p. 50]. Кумарасвами одним из первых обратился к специфике восточной эстетики, и он же впервые провозгласил ее основной принцип: невозможность вычленить религиозную и светскую составляющую, отделить высокое искусство от декоративного, развести философию, теологию и мистику. Аналогично и художественное переживание смотрящего неотделимо от переживания творца в момент создания произведения [12, с. 64], и, таким образом, именно к позиции художника необходимо обращаться при трактовке восточного искусства. То знание, о котором говорит ученый, однако, есть знание особого рода, знание теологическое, имеющее божественную природу, вот почему «говорить об искусстве только в рамках чувств — совершать насилие над внутренним человеком» [11, p. 67], лишать его приближения к божеству. Искусство, которое может выполнять такую высокую референтную функцию, должно строиться по своим законам, для которых «репрезентация» не является основным и главным критерием, точнее, репрезентация в привычном значении. Мир, к которому обращено восточное искусство, — мир идеальный, невидимый и одновременно, для человека верующего, единственно реальный. Наиболее адекватным способом его визуального воплощения является символический. Символическая условность, таким образом, не имеет ничего общего с упрощением или неумением, наоборот, она «кодирует» то, что в рамках богословия может быть обозначено только апофатически. Чтобы понять символическое искусство, необходимо повторить медитативный путь художника и одновременно религиозного адепта, потому что, только «настроив» сознание определенным образом, можно достигнуть определенного уровня узнавания (однако не стоит при этом забывать, что символическая форма по определению многослойна и открывается каждому в зависимости от его духовной подготовленности).

Проблема отличия символа и знака, столь важная как для философии, так и для эстетики, решается Кумарасвами сходным с Юнгом образом. Символ отсылает к чему-то высшему, реальному для сознания и одновременно ирреальному для материального мира, недоступному для эмпирического познания. Сфера божественного, космического — вот «поле» символа. Другая ситуация складывается вокруг знака, который служит отсылкой к хорошо знакомому объекту, имеющему вполне конкретный облик. Часто знак и символ могут выражаться в одних и тех же формах, и их интерпретация зависит от контекста. Превращение символа в знак — верный признак декаданса в искусстве. Такое искусство больше не находится «под напряжением», не требует от зрителя интеллектуального усилия, а обращается к его чувственности. Происходит разрыв между формальным и изобразительным, перевес

в пользу последнего. Это искусство более понятно и одновременно менее содержательно, менее «правдиво», если использовать терминологию автора.

Невозможно не обратить внимания на некоторые эссе об искусстве поздних лет, большая часть которых была опубликована только после смерти автора. Среди них встречаются как исследования общефилософских и теоретических проблем традиционного искусства, так и примеры иконологического анализа. Ученый никогда не стремился позиционировать свои взгляды как концепцию, то, что он пытался донести до читателя, было, по его словам, лишь сутью традиционного искусства, традиционной философии и эстетики, традиционного миропорядка, в конце концов. Однако на деле выходит, что идеи, в которые привык верить Кумарасвами с самых первых националистических работ, нашли подтверждение в трудах целой плеяды древних и средневековых философов как Запада, так и Востока, и ученому оставалось только «приводить» их в качестве «свидетелей», что придавало каждой высказываемой идее особый вес.

В рамках заданной проблематики интересны три поздних эссе автора: «Искусство — роскошь или жизненный путь?», «Зачем экспонировать произведения искусства?», «Самвега — эстетический шок».

Лекция «Искусство — роскошь или жизненный путь?» [13] была прочитана в 1937 году в радиоцикле, организованном Метрополитен-музеем. В ней ученый обращается к вопросу «свободы» и «несвободы» восточного художника, который непосредственно связан с точкой зрения на иконографию: «Если художник, такой как Блейк, все еще уважает традиционную иконографию, мы говорим, что он художник несмотря на это…» [13, p. 54]. Что же, однако, должен брать зритель или критик за основу при оценке восточного искусства? Недостаточно одного уважения к древним памятникам как к «артефактам», бессмысленна позиция субъективного удовольствия, так как «красота эстетических плоскостей зависит от их информации, а не от них самих» [13, p. 163]. Если содержание работы адекватно отражает заданную идею, то вещь прекрасна вне зависимости от сравнений и аналогий с другими памятниками, и наоборот. В этом контексте для «традиционного» художника очевидна необходимость иконографии, она придает ему уверенность в том, что создаваемое произведение имеет необходимую значимость и глубину, сам процесс творчества действительно имитирует процесс божественного творения, поскольку необходимое соответствие модели — другими словами, идее — оказывается достигнуто. Более того, иконографическое поле едино как для творящего, так и для созерцающего, молящегося, оценивающего готовое произведение. Таким образом, художник уверен в том, что созданное им, если оно создано «правдиво», будет оценено и принято адекватно и действительно послужит тем духовным нуждам, для которых предполагалось. В этом, по мысли Кумарасвами, заключена истинная свобода художника — его искусство не бесцельно, следовательно, оно прекрасно.

Разделение искусства на «изобразительное» и «прикладное», светское и духовное лишает личность художника целостности. Изобразительное искусство признается бесполезным, следовательно, и производитель его не является значимым членом общества, однако именуется свободным, в то время как художник традиционного общества — всегда носитель высших смыслов. По мнению Кумарасвами, это «насмешка — считать свободным общество, в котором только творцы бесполезных вещей могут называться свободными» [14, p. 34]. Как можно говорить о месте художника в обществе, когда он не приносит пользы, а является лишь украшением, в то время как мастеровой выполняет действительно важную и полезную работу, но ничего не значит? Наша сентиментальная (а в лексиконе Кумарасвами «сентиментальная», «эстетическая» и «материалистическая» — синонимы) цивилизация предпочитает выражение инстинктивных эмоций «формальной красоте рационального искусства» [14, p. 34]. Таким образом, делает Кумарасвами неутешительный вывод, «искусство было жизненным путем, искусство стало роскошью» [13, p. 171].

Эссе «Зачем экспонировать произведения искусства?» [15] изначально было докладом, прочитанным в 1941 году для Американской ассоциации музеев. Гордон Вошберн, один из кураторов съезда, пригласил Кумарасвами после ознакомления с его работой «Примитивная ментальность» (1939): «К сожалению, большинство музейных сотрудников в этой стране до сих пор не знают Ваших работ и не понимают Вашу точку зрения. По крайней мере, у меня есть возможность представить Вас <…> Это даст возможность по-настоящему встряхнуть их» [1, p. 201].

Это эссе плавно продолжает ту проблематику, о которой было упомянуто ранее. Его исключительность в том, что, в отличие от большинства поздних работ автора, здесь сочетается практическая методология куратора Бостонского музея с теорией искусства индолога и метафизика. В статье речь идет об искусстве «древнем и экзотическом», экспонирование которого в залах музея — вопрос, по мнению ученого, спорный. Музей обязан сохранять и консервировать древние памятники, но с какой целью, с каким посылом к зрителю может он показывать обломки «забытых» или «странных» культур? Оторванные от среды, для которой создавались, в которой функционировали, они превращаются просто в артефакты и раритеты, непонятные и далекие для посетителя музея, неспособные вызывать привычное «эстетическое» удовольствие. Очевидно, что единственно возможной целью подобной экспозиции должна быть образовательная функция (под которой ученый понимает вовсе не исторический экскурс с целью расширения кругозора), а ее воплощение невозможно без грамотной работы гида, который должен обратить внимание публики на особенности традиционной (восточной) теории искусства, красоты, философии. Кумарасвами обращается к основополагающим понятиям, разъяснению которых были посвящены многие его труды: эстетика, природа, символ, стиль, орнамент, вдохновение. В который раз ученый напоминает, что понятие «эстетика», в привычном европейцу понимании, как обращенное в первую очередь к чувствам, абсолютно не применимо к традиционному

восточному искусству, это лишь «наше временное провинциальное помрачение ума», так как, по сути, является аналогом простой возбудимости: «Сравнивать любовь к искусству с любовью к ощущениям значит делать из искусства своего рода афродизиак» [14, p. 22]. В настоящем искусстве «что» важнее, чем «как», интеллектуальная составляющая стоит на первом месте. Такое искусство ставит во главу угла форму (другими словами, идею или дух), оно является иконографически верным, правдивым, соответствующим природе (в ее божественном значении), несет в себе в первую очередь интеллектуальную добродетель. Изображенное должно быть настолько адекватным аналогом своего архетипа, чтобы выполнять функцию напоминания, поддержки медитации или молитвенного созерцания: «Медитация — это возвышение нашего опыта с эмпирического уровня на воображаемый, с уровня наблюдения на уровень виденья, с уровня слуха на уровень вслушивания» [16, p. 133]. Подобный идеал достижим только в рамках символической структуры. Кумарасвами четко расставляет приоритеты, по которым оценивает памятники восточного искусства. Те области, которые не отвечают глубине духовного переживания и художественного наполнения, в которых внешнее, эстетическое превалирует над мощной духовной идеей, становятся спорными с точки зрения экспонирования перед зрителем недостаточно окрепшим, так как не способны выполнять функцию «философского воспитания».

Отдельное место в своих работах ученый уделяет вопросу вдохновения. Художник не может быть «вдохновлен дождем» или «природой», ибо только Дух апостола Павла, или Дэймон Сократа и Платона, или Космическая Любовь Данте, которая живет в каждом из нас и «заботится лишь о Правде», способны вдохновлять. Идеи не создаются, они «открываются», «находятся» художником и воплощаются в жизнь. Искусство — это не визуальный памятник, это то знание, которое навсегда заключено в творце.

Совершенно очевидно, что как экспозиция, так и информация, которая должна ее сопровождать, может стать непростым интеллектуальным опытом для зрителя. Однако, по мысли Кумарасвами, хоть публика и любит комфорт, это не значит, что музей должен тешить и развлекать ее. Ученый говорит о «внутреннем противодействии музея миру», которое проявляется в знакомстве посетителей с совершенно другой философией и системой ценностей, чем привычная ему: «Уроки музея должны быть обращены к нашей жизни» [15, p. 113]. Красота не есть самоцель, ее функция — отправить «сигнал» чувствам, а через чувства — интеллекту. В таком понимании для ученого очевидна значимость орнамента (который ошибочно называют «декоративным мотивом», тем самым снижая его значение). В нем наиболее ярко выражается суть древней, отличной от нашей ментальности, которая «использует меньше, чтобы сказать больше». Орнамент глубоко логичен, его присутствие придает ритуальную значимость любой прикладной вещи, будь то пуговица, конская упряжь или ковер, именно он символически связывает сакральное и профанное, светское и духовное, прикладное и высокое искусство, превращая его в единое целое.

Однако произведение искусства нельзя назвать таковым и в том случае, если оно обращается лишь к разуму, но не затрагивает органы чувств. Проблему «примирения» интеллектуальной и чувственной сторон произведения Кумарасвами решает в статье «Самвега: эстетический шок» (1943) [17]. На основе буддийского термина saṃvega ученый рассматривает ситуацию, когда «восприятие произведения искусства становится серьезным опытом» [17, p. 197]. Кумарасвами критикует часто употребляемое выражение «незаинтересованное эстетическое размышление», считая его абсурдным. Ученому удается избежать как абстрактного теоретизирования, так и обращения к субъективному вкусу. Его эстетический опыт настигает внезапно, «как лошадь настигает удар хлыста», и сила его воздействия первоначально имеет в своей подоснове именно чувственное восприятие, однако окончательным «шоком» оно становится, только соединяясь с внезапным осознанием смысла. Момент субъективности присутствует именно и только в степени глубины, которой может достигнуть внезапное озарение взаимодействующего с искусством. Опытный зритель (или историк искусства, в данном случае имеется в виду именно он) должен не только в-думываться (eindenken) и думать, но и в-чувствоваться (einfühlen) и чувствовать.

Как можно заметить из анализа текстов, несмотря на поэтапное деление творчества ученого, основным убеждениям Кумарасвами был верен на протяжении всей научной жизни. В своей доктрине о традиционном искусстве и в теоретической эстетике ученый оставался тем же убежденным «националистом», что и в ранних статьях, а в них, в свою очередь, уже обращался к мыслителям древности, как это характерно для его позднего творчества. Это говорит об удивительной цельности Кумарасвами — ученого, который рано очертил границы своего исследовательского поля, сосредоточившись на достаточно узком круге тем, которым был последовательно верен всю жизнь, при этом постоянно находясь в научном поиске, обогащая и дополняя уже созданное. Исследователь фактически определил новый взгляд на искусство Индии и Востока в целом, сформулировав каноны, знание которых необходимо для его правильной оценки и изучения. Немецкий индологи Генрих Циммер и Вальтер Андрэ называли его своим учителем, целая плеяда известных востоковедов и индологов черпала вдохновение в его трудах, многие продолжают брать поднимаемые им проблемы за основу своих научных изысканий, поскольку большая их часть актуальна и по сей день. Как верно отметила Капила Ватсьяян: «Для многих, включая меня <...>, работы Кумарасвами повернули направление жизни и научных поисков от западного к индийскому искусству» (цит. по: [18, p. 46]).

Список литературы

1. *Lipsey R.* Coomaraswamy. Vol. 3. His Life and Work. — New Jersey, 1978.
2. I am not a man, I am dynamite! Friedrich Nietzsche and anarchist tradition / ed. John Moore. — Brooklyn, 2004.
3. The Wisdom of Ananda Coomaraswamy. Great Thoughts

Selected from his Writings, Letters and Speeches / Presented by S. Duraj Raja Singam. — Varanasi, 2001.
4. *Coomaraswamy A.K.* Guardians of the Sundoor: Late Iconographic Essays / ed. Robert Strom. — Louisville, 2004.
5. Thinkers of the Indian Renaissance / ed. Donald H. Bishop. — New Delhi, 1998.
6. *Coomaraswamy A.K.* The Dance of Śiva. — New York, 1918.
7. *Coomaraswamy A.K.* Mediaeval Sinhalese Art. — Broad Campden, 1908.
8. *Coomaraswamy A.K.* The Aims of Indian Art. — Broad Campden, 1908.
9. *Coomaraswamy A.K.* The Arts and Crafts of India and Ceylon. — New York, 1964.
10. Индийская философия. Энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц. — М., 2009.
11. *Coomaraswamy A.K.* The Transformation of Nature in Art. — New York, 1956.
12. *Ватсьяян Капила*. Наставление в искусстве театра «Натьяшастра» Бхараты. — М., 2009.
13. *Coomaraswamy A.K.* Art a Superstitition, or a Way of Life? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2003.
14. *Coomaraswamy A.K.* A Figure of Speech or a Figure of Thought? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
15. *Coomaraswamy A.K.* Why Exhibit Works of Art? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
16. *Coomaraswamy A.K.* The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
17. *Coomaraswamy A.K.* Samvega — Aesthetic Shock // The Essenial Ananda K. Coomaraswamy / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
18. *Rajesh Singh.* Indian Art History and Stella Kramrish: A Review of Reviews // Lalit Kal . A Journal of Oriental Art. — 2000 — № 30.

УДК 821.161.10(092)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-9

Н.Ю. БОГАТЫРЁВА

«Я ВЕРЮ В СЕМИСТРУННУЮ ГИТАРУ»: К 80-ЛЕТИЮ ЮРИЯ ВИЗБОРА

Рассмотрено многогранное творчество барда, журналиста, сценариста и актера Юрия Визбора (1934—1984). Проанализирована поэтика его стихов и прозы, показана эволюция творчества: от студенческих песен к философской поэзии, пронизанной экзистенциальными чувствами. Отмечен большой вклад Ю. Визбора в отечественную культуру как яркого представителя шестидесятников.
Ключевые слова: авторская песня, шестидесятники, журналистика, песня-репортаж, радиостанция «Юность», журнал «Кругозор», альпинизм, кинематограф.

Юрий Визбор. Автор всенародно известных песен «Солнышко лесное», «Серега Санин», «Охотный ряд» и множества других. Журналист, стоявший у истоков радиостанции «Юность» и придумавший новый жанр «песня-репортаж». Актер, сыгравший с десяток запоминающихся ролей, среди которых — Борман из «Семнадцати мгновений весны». Прозаик, альпинист, горнолыжник… Словом, целая планета с именем «Визбор».

«Кто мы были? Шпана не шпана, безотцовщина с улиц горбатых…»

Детство Визбора прошло в Москве, на Сретенке, которую он потом запечатлел в своих песнях: «Сретенский двор», «Волейбол на Сретенке»… Хотел стать летчиком, занимался в аэроклубе. Но для него, как сына врага народа (отца расстреляли в 37-м), круг учебных заведений был ограничен. Тогда одноклассник и друг Владимир Красновский, будущий актер и композитор, предложил ему поступать в пединститут им. В.И. Ленина, который в те годы был настоящим спасением для всех, кому «не повезло» с биографией. Визбор был потрясен «офигительным», как он писал потом, зданием на Пироговке и стал студентом филфака МГПИ. В институте он вместе с будущим режиссером Петром Фоменко, поэтом Юрием Ряшенцевым, Владимиром Красновским был автором и актером знаменитых капустников-обозрений. В студенческие годы написаны и первые песни Визбора, которые сразу были подхвачены молодежью. Первые стихи Визбора появились в стенгазете филфака «Словесник» и многотиражной газете «Ленинец». Ада Якушева рассказывала, как очаровали ее «нежные, серебристые такие стихи»: «Теберда, Теберда, голубая вода, серебристый напев над водой…»

Самые первые песни Визбора были анонимными: «Лейтенант молодой и красивый», «Веселый парень по кличке Нос». Ада Якушева говорила, что он выдавал их за песни соседа: «Боялся, что скажут: дешевка…». Первым настоящим «хитом» стала песня «Мадагаскар» (мелодия С. Богдасаровой), написанная в 1952-м. В институте Визбор сочинял в основном песни с нехитрым сюжетом: «Кончен день морозный, свет зари погас. За соседним озером ждет ночевка нас». Туристическая тематика Виз-

бору была особенно близка: он возглавлял секцию альпинизма в институтском туристическом объединении, инструктором водил группы по Кавказу и Карелии. Горам посвящено множество его песен. Среди них — лирические («Теберда», «Шхельда», «Да обойдут тебя лавины»), юмористические («Мама, я хочу домой!», «Сламомисты») и классика жанра — «Домбайский вальс», «Песня альпинистов», «Фанские горы»…

Позднее Визбор говорил, что туризм был не содержанием, а организационной формой творчества первых институтских бардов, естественным фоном, на котором авторы преподносили свои песни. И, конечно, со временем они переросли туристскую тематику. Тенденции к этому намечались еще в студенческие годы.

После окончания МГПИ Визбор и Красновский были распределены учителями русского языка и литературы на станцию Кизема Архангельской области. Оттуда их обоих призвали в армию. Служили радистами в Заполярье. После демобилизации, с 1957 года Визбор становится корреспондентом отдела молодежных передач Всесоюзного радио.

«Ты сам себя ведешь на битву — и оттого ты человек»

Возможно, выражение, что вся жизнь Визбора — битва, прозвучит излишне патетично. Но ведь так и есть. В этих битвах он не стремился занимать красивую позу, а просто — жил и боролся, весело и мужественно. Разве не битва — волейбольные дворовые и институтские баталии, трудные горные восхождения, выход на боевом корабле в штормящее Баренцево море… Битва со стихией, с чиновниками, наконец — с самим собой. И часто полем этой битвы были корреспондентские задания, которые выполнял Юрий Визбор.

«Журналистика — моя единственная профессия, — признавался Визбор. — Это моя основная работа, которую я люблю…». «В шестьдесят первом году, — вспоминал Юрий Визбор, — вместе с моим товарищем, Борисом Абакумовым, мы, едучи из города Наро-Фоминска в автобусе ночном, набросали на пачке папирос “Беломор” примерный план такой жизни, которой нам хотелось бы жить. По работе. И вот из этого плана, из этой коробочки “Беломора” и возникла радиостанция “Юность”» [1, с. 10]. Она была основана в 1962-м. Как корреспондент новой радиостанции Визбор побывал в разных точках Советского Союза. Плавал на ракетных кораблях военно-морского флота, рыболовецких судах и даже на ледоколе в Баренцевом море. Участвовал в первых ночных перелетах по маршруту Москва — Хабаровск в кабине летчика пассажирского самолета. С водителями большегруза проехал по самой опасной высокогорной трассе мира — Хорог — Ош на Памире.

Космонавт Валерий Рюмин писал: «Его всегда притягивали профессии, требующие от человека усилий, воли, мужества, он любил людей неординарных профессий: летчиков и полярников, моряков и альпинистов, рыбаков и космонавтов. И в своих произведениях показал нелегкую романтику их работы и жизни» [2, с. 5]. Визбор считал, что сила человека не в профессии и не в судьбе, а в поступке, в действии, потому и герои его песен, репортажей, рассказов люди поступка.

Именно о *человеке дела,* о настоящих мужчинах рассказал Визбор в придуманном им жанре «песня-репортаж». Основой репортажа была специально написанная песня, в которую вплетались фрагменты интервью с участниками события, разнообразные звуки, и все это создавало у слушателей ощущение сопричастности к происходящему. Первой ласточкой жанра стала песня-репортаж «На плато Расвумчорр» — о будничном и незаметном для большинства подвиге строителей комплекса по добыче и переработке апатитов в Заполярье. Этот песенный репортаж вышел в первом номере журнала «Кругозор» за 1964 год. В 63-м журналисты радиостанции «Юность» придумали журнал, в середину которого вставлялись гибкие разноцветные пластиночки. Создатели журнала называли его «журнал с дыркой в голове». Визбор проработал в нем до 1970 года. Здесь впервые официально прозвучали визборовские песни, в том числе песни-репортажи.

Своим лучшим репортажем Визбор считал «24 секунды подвига» — о девятнадцатилетнем курсанте летного училища Павле Шкляруке. «В воздухе у него отказал двигатель, — я в свое время был пилотом и знаю, что это такое. Шклярук летел на реактивном самолете. Перед ним был город. Он имел право катапультироваться, но тогда самолет упал бы на жилые кварталы. Тогда он повернул практически уже неуправляемую машину на Волгу. Но здесь, по какой-то злой иронии судьбы, плыл большой многопалубный теплоход. Каким-то чудом Павлу удалось увернуться и от него. Он мог еще спастись сам, потому что находился над водой и мог катапультироваться на малой высоте, но увидел, что самолет несется на мост, по которому в это время шел пассажирский поезд. И Павел Шклярук просто отжал ручку от себя и врезался в воду. Практически он спас многих людей ценой собственной жизни. Об этом случае я узнал вот в таком же примерно пересказе. Тут же сел сочинять песню, но выходило что-то не то — трескучее, банальное. И вдруг мне на помощь пришли летчики. Они достали для меня пленку с переговорами Павла Шклярука с землей, записанными в тот момент, когда он падал. И это послужило мощным толчком для создания песни, а сама пленка стала ее составной частью, составной частью этого песенного репортажа… Эта пластинка имела огромный успех. После ее выхода со всех концов страны лет шесть или семь в редакцию “Кругозора” шли письма. Именем Павла Шклярука назывались школы, пионерские дружины… Настоящие люди не уходят из жизни бесследно…» [2, с. 11].

Одна из песен этого репортажа стала широко известной: «Я падаю взрывчатым телом, а крыши согнулись и ждут. Я, кажется, знаю, что делать, чтоб эту не сделать беду».

Песни перемежаются записью голосов очевидцев этого события, и это особенно сильно воздействует на чувства слушателей. «Я живу в том доме, на который должен был упасть твой самолет. Спасибо тебе, Паша». «Я ехал на пассажирском поезде по мосту через Волгу. Я и все люди из нашего вагона видели, как ты отвернул от моста. Спасибо тебе, Паша». «Мы с мужем стояли на палубе того парохода,

который был на твоем пути. ("Ты спас им жизнь", — вплетается в монолог женщины голос журналиста.) — Спасибо тебе…». Но всенародную любовь принесли Визбору все-таки не его достижения в журналистике, а песни.

«И собрали мы сторонников рифмы, кисти и мелодии»

Расцвет авторской песни традиционно связывают с Юрием Визбором (как и с Булатом Окуджавой и Владимиром Высоцким), хотя первопроходцами жанра были не они, а М. Анчаров и первые барды МГПИ (В. Сурганов и др.) и МГУ (Д. Сухарев, Г. Шангин-Березовский). Но, как писал Л. Аннинский, современную студенческую песню создал именно Визбор. Он дал своему поколению голос, дал жанр, дал импульс, и с его голоса, с его легкой руки пошло уже поветрие, и явились певцы следующих поколений: принцип был распознан, почин подхвачен, создалась традиция, выработалась артистическая система, оказавшая влияние на поэзию и ставшая ее частью» [2, с. 11]. Визбор до сих пор самый, наверное, «выученный» из всех российских бардов. Молодежь знает наизусть и «Милую мою», и «Просто нечего нам больше терять», и «Серегу Санина». Он действительно остался студенческим бардом, что-то такое «общеюношеское» угадал и выразил. То, что не стареет.

Визбором написано более трехсот песен. Как минимум, два десятка вошло в золотой фонд отечественной культуры: уже упомянутая «Милая моя, солнышко лесное», «Ты у меня одна», «Александра» из фильма «Москва слезам не верит», «Мама, я хочу домой», «Если я заболею» (по стихам Я. Смелякова), «Шхельда», «Охотный ряд», «Домбайский вальс», «Песня альпинистов», «Серега Санин», «Спокойно, дружище, спокойно», «Здравствуй, я вернулся»…

Борис Вахнюк рассказывал, как однажды он пел в присутствии первого космонавта Юрия Гагарина визборовского «Серегу Санина». И Гагарин заплакал. А потом рассказал, что у него был друг-летчик, который вот так же «не дотянул до посадочных огней». «Как же ваш Визбор все угадал!».

Песни Визбора эмблематичны и знаковы, они обладают объединяющим людей началом. Песня «Мирно засыпает родная страна», написанная в 1953-м для капустника-обозрения «Кто тебя выдумал?» Визбором и Ряшенцевым на мелодию популярного тогда блюза Семенова (мелодию припева сочинил Владимир Красновский), стала неофициальным гимном советских студентов. В сборнике авторской песни «Возьмемся за руки, друзья!» (М.: Молодая гвардия, 1990) она поименована как «Гимн московских студентов». Ее сделали своим гимном, слегка переиначив слова, студенты Томского медицинского института, и так по всей стране!

«Волейбол на Сретенке» стал памятником поколению послевоенных мальчишек. И странно выглядит тот факт, что только в 1979-м вышел сборник песен Визбора — и то какой-то полуподпольный, изданный Московским КСП. В то время как его песни пела вся страна!

У поколения шестидесятников был культ дружбы. Дружба, товарищество для них — важнейшая нравственная категория. Вспомним песню Михаила Анчарова «Слово "товарищ"», «Возьмемся за руки, друзья» Булата Окуджавы, песни Высоцкого… «Нашей религией была дружба», — говорила Ирина Демакова (Олтаржевская), ныне известный российский педагог, однокашница Визбора и Ады Якушевой… Все песни Визбора — об этом. «Визбор — поэт товарищества, поэт контакта, поэт человеческой связи, — справедливо замечает Л. Аннинский. — Визбор — это тепло дружеских рук, улыбка солидарности, радость встречи» [2, с. 9].

Творчество Визбора, о котором и профессиональные публицисты, и восторженные доморощенные критики написали столько эмоциональных строк, странным образом оказалось вне орбиты серьезных научных исследований. Глубокая и точная характеристика творчества Визбора принадлежит его однокашнику и соавтору Юрию Ряшенцеву. Ряшенцев, с его требовательным отношением к себе и другим начинающим поэтам и трепетным отношением к Слову, по его признанию, не всегда был доволен поэтическими опытами Визбора. Коробила небрежность, беспечность, с которой Визбор относился к своим стихам и песням. Рождались они у него легко и не подвергались редакторской шлифовке. Ряшенцев считал, что коль Визбор наделен талантом, — а это понимали все, кто близко знал его, — этот талант требует развития, усилий и труда. А Визбору было интересно очень многое, времени и сил на поэтический труд не хватало. Отсюда досадные «провисания» в его многообещающих стихах.

Это замечали и журналисты, пишущие о творчестве Визбора: «Обладая поэтическим даром, может быть, не такого уж высокого накала, обращаясь с этим даром зачастую весьма небрежно — не по неумению, скорее по щедрости, — он, как большой, истинный мастер, умел штрихом единым, не отрывая кисти, написать картину… Только по-настоящему отважный, уверенный в своих чувствах и мыслях человек может позволить себе вот так пренебречь совершенством стиля и слога. Впрочем, дело не только в отваге. Визбор был не простой поэт, он был бард. Песня, требуя своего, дает все же дополнительные возможности, добавляет смелости. За песней, гитарой, интонацией в конце концов многое можно спрятать» [3].

Правда, обвинить Визбора в том, что он совсем не работал над стихом, нельзя. Он старался разнообразить рифмы: «Я пришел, отделавшись от дел, вечерком на горы поглядеть», «с речкой глаз на глаз потолковать, разузнать, как чувствует трава», «синева долин — замороженный залив», «рубежа — связь держать», «от Москвы — снеговых» (все из стихотворения «Здравствуйте, я снова прибыл к вам», 1957). Ряшенцев говорит, что они увлекались тогда усеченными рифмами в традициях Маяковского. Обращают внимание на себя внутренние каламбурные переклички («отделавшись от дел» и др.).

В ранних стихах Визбора режут слух избыточные, претенциозные, витиеватые метафоры: «И нанизано рожденье луны на хрустальное копье тишины… Поднял оттепель февраль на корме, выгибает облаков паруса, и качаются в ночи полюса» («Зимняя песня», 1961). Подобные метафоры можно встретить и в более поздних стихах Визбора. Метафора про «серую нитку дорог», которой

«штопают раны», из песни «Остров Путятин» (1963) через десять лет перекочевала в «Ночную дорогу». «Штопаем раны разлуки серою ниткой дорог» — «Длинной-длинной серой ниткой стоптанных дорог штопаем ранения души».

Стихи Визбора были неровными на протяжении многих лет. Так, в один год, 1960-й, написаны «Шхельда», «Охотный ряд», «Подмосковная», которые по уровню мастерства довольно зрелые. А в 1962-м — небрежно сделанный «Хамар-Дабан». И в том же году — «Спокойно, дружище», одна из лучших песен Визбора. Нет, конечно, народ восторженно принимал любую его песню. Но легкую досаду чувствуешь от легкомысленных рифм, от неуклюжих, «косолапых» выражений, то и дело мелькающих в визборовских стихах. Есть у него и полуофициозные песни совершенно в духе советской эстрады («Любовь моя, Россия», 1960). Но в своих стихах Визбор, если и был идеологичен, то совершенно искренне. Есть в его багаже пацифистские стихи в духе антиимпериалистических лозунгов времен «холодной войны»: «С юга и севера плещет вода. Спущены в воду стальные суда, ждущие часа и ждущие дня кинуть ревущий десант на меня». Только у Визбора получалось талантливее идеологических речевок, потому что он не боялся разговорной интонации. У него получалось непосредственно и трогательно: «... Лапник сырой. Вся палатка в дыму. Что я им сделал? Никак не пойму...».

Однако со временем поэтической небрежности в стихах Визбора становится все меньше. Уходят раздражающие метафоры. Стихи становятся все более гармоничными, легко ложатся на сердце. И сам Визбор все больше задумывается о поэтике.

Л. Аннинский в конце 80-х, когда была еще свежа боль от внезапного ухода Визбора, слегка патетически восклицал, что пришла, дескать, пора осмыслить место Визбора в истории новейшей русской поэзии. Жизнь тихонечко расставила все по местам. В поэтических антологиях и учебниках по истории российской словесности Визбору места как-то не нашлось. Но разве это главное? Главное — что песни его поют.

Песни Визбора обогатили наш язык множеством крылатых выражений: «Зато, говорю, мы делаем ракеты и перекрыли Енисей. А также в области балету мы впереди планеты всей» («Рассказ технолога Петухова»), «Наполним музыкой сердца», «Зачем вы ботик потопили?», «Ты мой зайка, я твой дед Мазай», «Струна, и кисть, и вечное перо — нам вечные на этом свете братья! Из всех ремесел воспоем добро, из всех объятий — детские объятья».

Визбор был романтиком, искренним, немного демонстративным даже. С Максимом Кусургашевым они написали в 1957-м песню с показательным названием «Романтики»: «У романтиков одна дорога: обойдя все страны и моря, возвратясь, у своего порога отдавать навеки якоря». В песне «Синий перекресток» изложена декларация истинного бродяги-романтика: «Ищи меня сегодня среди морских дорог, за островами, за большой водою, за синим перекрестком двенадцати ветров, за самой ненаглядною зарею».

Бродяжий дух сочетался в нем с глубокой привязанностью к Москве. Московская тема звучит во многих песнях: «Прощай, Москва», «Охотный ряд», «Подмосковная» («Тихим вечером, звездным вечером... среднерусская, сердцу близкая, подмосковная сторона»), «О, Москва, Москва святая», «Подмосковная зима» («По старинной по привычке мы садимся в электрички»). И, конечно, «Сретенский двор» — летопись жизни поколения шестидесятников: «Кто мы были? Шпана не шпана, безотцовщина с улиц горбатых, где, как рыбы, всплывали со дна серебристые аэростаты». Какая точность деталей, психологическая и бытовая достоверность! Стихи Визбора вообще очень предметны и в то же время приподнято-романтичны. Но патетический градус умело сбивается самим автором, которому никогда не изменяет чувство юмора. Л. Аннинский замечал: «Тогда шутили: у Визбора даже гитара смеется. В его голосе искрилось ликование, у него улыбалось каждое слово, каждый звук; эта свободно играющая радость окрашивала у него любую песню, даже грустную» [2, с. 8].

В то же время это очень мужская лирика, по которой соскучились многие из нас. Визборовские стихи — образец настоящей мужественности. «Он любил сильных, мужественных и добрых людей и сам был мужественным и добрым в своем искусстве», — сказал о нем Булат Окуджава.

Но с годами в стихах Визбора нарастает трагическое звучание. Пронзительно звучит маленькое, но сильное стихотворение «А зима будет большая», которую его внучка, Варвара Визбор, повернула неожиданной стороной. Возникает вопрос об отношении Юрия Визбора к Богу. Он был крещен в Православии, однако воцерковлен не был. Но присутствие Бога в своей жизни, конечно, ощущал. Иначе откуда в стихах, даже самых ранних, такие строки: «Камень чуть качнулся вперед и ринулся вниз, к реке. Двадцать один непутевый год повис на правой руке. Только удара черная плеть да пустота позади, только пальцы на рыжей скале и цифра — двадцать один. ... Я долго курил над пропастью снежной, теперь я не мог не понять: ночь, любимая спит безмятежно, но втихомолку молится мать!» (1954).

Вообще Визбор шире, и глубже, и сложнее того набора песен, с которым он прочно ассоциируется. «Останься сам собой, не путай труд и тщенье, бенгальские огни и солнца торжество. Из общей суеты, из шумного теченья не сотвори себе кумира своего» («Последний день зимы», 1974).

Потрясающая песня «Телефон» (1967). Визбору вообще удавались диалоги — и в поэзии, и в прозе. Но здесь мы слышим только одного из говорящих, догадываясь о репликах его собеседницы. Короткие отрывистые фразы, между сигаретными затяжками, чтобы скрыть волнение. «Слушаю. Да. Алло. / Что за шутки с утра? / Я? Почему удивлен? / Я даже очень рад. Я даже закурю. Здравствуй, прошло сто лет. / Сто лет прошло, говорю. / Я не спешу. Нет. / Телефон-автомат у нее. / Телефон на столе у меня. / Это осень, это жнивье. / Талый снег вчерашнего дня».

Младшая однокашница Визбора по МГПИ, замечательный педагог и поэт Роза Харитонова учила своих студентов-иностранцев русскому языку на этом стихотворении. И что удивительно: с трудом говорящие по-русски студенты это стихотворение прекрасно понимали. Как-то сумел Визбор в коротких строчках сказать самое главное о человеческой судьбе. О двух человеческих судьбах...

Все глубже песни, и все настойчивее беспокойство и неясная тревога, хотя внешне все хорошо, он известен, любим, востребован… За девять лет до смерти написаны эти две песни. «Какая музыка была, / Какая музыка звучала. / Она совсем не поучала, / А лишь тихонечко звала. /Звала добро считать добром, / И хлеб считать благодеяньем, / Страданье вылечить страданьем, / А душу греть вином или огнем» («Наполним музыкой сердца»). «Еще придет зима в созвездии удачи, / И легкая лыжня помчится от дверей, / И, может быть, тогда удастся нам иначе, / Иначе, чем теперь, прожить остаток дней» («А будет это так»). В них не то чтобы предчувствие разлуки, а светлое и всеобъемлющее чувство приятия этого мира, ощущение его красоты и хрупкости и нашего невечного присутствия в нем… «С годами развелись мы насовсем / С тем, что казалось тенью золотою, / А оказалось, в сущности, ничем — / Участием во всем и суетою. / Но нас сопровождали, как пажи, / Река, и лес, и лист, под ноги павший, / Прощающие нам всю нашу жизнь / С терпеньем близких родственников наших».

Предвидел ли он свою недалекую смерть, когда писал в 1980-м на уход Высоцкого: «Мы здесь поодиночке смотрелись в небеса, / Мы скоро соберемся воедино, / И наши в общем хоре сольются голоса, / И Млечный Путь задует в наши спины…».

«Вот первое дыхание строки»
Проза

Не менее интересна, хотя и малоизвестна даже поклонникам Визбора его проза. Один из первых прозаических опытов, повесть «Арктика, дом два» (1968) посвящена жизни полярников, летчиков полярой авиации и моряков Северного флота. Герои повестей «Альтернатива вершины Ключ» (1981), «Завтрак с видом на Эльбрус» (1983) — альпинисты, но повести эти не столько о героических восхождениях, сколько о перипетиях человеческих жизней и переплетении судеб. «Настоящая любовь страшна. Страшна так же, как страшны все настоящие ценности жизни: мать, дети, способность видеть, способность мыслить — словом, все то, что можно по-настоящему потерять» [2, с. 406].

Очень хороший рассказ «Снег» (1965) — о геологах, ищущих апатит в Хибинах, погребенных заживо под лавиной, выживших и продолжающих трудиться. Играючи както написано. Нестрашно — о страшных вещах, о смерти. Герои визборовской прозы и стихов умели бороться с отчаянием и побеждать — как невыдуманные герои его репортажей.

Замечательный, немного сентиментальный рассказ «Ноль эмоций» (1965) — о медвежонке, которого подобрали матросы пограничного корабля. О том, как Пират, как его назвали, привязался к одному из них и, когда задержали нарушителя, спас хозяина от смерти, приняв на себя удар ножа…

В записных книжках Визбора есть коротенькая запись услышанной где-то истории. К зазнавшемуся мальчишке-спортсмену в гостинице подселили ветерана. «Звезда» добивается, чтобы ветерана от него убрали: номер полностью оплачен. Ветеран не спорит, находит место где-то в общей гостиной, а вечером заходит к спортсмену и говорит: «Сынок, из твоего окна видно место, где был мой окоп». Из этого эпизода вырос отличный рассказ «Полуфинал». Воспоминания фронтовика, приехавшего в Волгоград на слет ветеранов и выкинутого из номера вежливым молодым спортсменом, написаны так, словно автор сам все это пережил. А его по-шестидесятнически крепкая вера в людей не может не трогать. Ветеран вечером приходит к Вечному огню и видит там мальчишек с автоматами — почетный караул. «Что-то странное случилось с Николаем Павловичем. Он вдруг увидел, что стоит этот мальчишка в небе, большой, как бог, выше облаков. А сам молодой Малков лежит в прокаленной пыльной ямочке, и пыль тонким клином прилипла к торопливо вытертому от масла стволу автомата. Слева и справа от него, да не близко — ох как не близко! — лежит редкая цепь не успевших как следует окопаться бойцов, а через секунду грянет бой. И над всем этим страшным ожиданием нелепейшей смерти или счастливого продолжения жестокой жизни, над полем, которое вот сейчас превратится в поле боя, над комьями земли, которые еще не вырваны густо летящими к ним танковыми снарядами, над молодыми жизнями, которым пошла предсмертная минута, — над всем этим миром в белых высоких облаках стоит хмурый мальчик с пионерским галстуком на шее, с автоматом на груди. Ангел? Сын? Будущее?» [2, с. 467].

Удивительная философская и лирическая зарисовка «Мальчик и море» (1975) о том, как наш взрослый цинизм и нечуткость может разрушить в ребенке мечту и веру. Легко написано, и читать легко: много диалогов, герои перебрасываются словами, как мячиками, немного ерничают, поддевают друг друга и читателя, но за всем этим — глубина мысли.

Материалы к прозаическим произведениям накапливались в записных книжках Визбора. Лаконичные записи свидетельствуют о его наблюдательности. Зарисовки очень точные, в них двумя-тремя штрихами обозначена суть происходящего, сердцевину характера описываемых людей.

В этих записных книжках, как и в прозе, и в поэзии, и в публицистике, сформулированы жизненные ценности Визбора — и всего поколения шестидесятников. Вот он цитирует выжившего ленинградского блокадника: «Выживали те, кто делился с другими. Те, кто жил для себя, — погибали» [2, с. 552].

«Ветер, ветви, весенняя сырость… Как это пережить? Как жить без этого? Как жить с этим, ежесекундно дрожа от мысли, что это может пропасть, быть украденным каким-то проходящим поездом, который на нашей станции стоит-то всего одну минуту? Что из миллиона вариаций существует только одна — неповторимая» [2, с. 555].

Россыпью по страницам записных книжек разбросаны внезапные, как вспышка, точные и глубокие, лаконичные мысли, так и просящиеся стать крылатыми. «Для меня все семьи делятся на те, где смеются над разбитой чашкой, и на те, где ругаются из-за этого». «Он грубит так, как будто у него в кармане лежит запасная челюсть». «Я достиг такого возраста, в котором мужчина может себя украсить лишь деньга-

ми». «Странно, что Бог наделил нас разумом и не дал защиты против него». «Он художник слова, а я художник дела».

Но, как вынужден был констатировать даже искренний апологет Визбора Лев Аннинский, Визбор не вошел в литературный процесс. А жаль. Визборовскую «Ночь на плато» критик считает классикой жанра. «По крутой экзотичности материала, по плотности ткани, наконец, по манере письма, ориентированной на такие авторитеты 50—60-х годов, как Ремарк и Хемингуэй, — Визбор-прозаик мог бы вписаться в контуры тогдашней "молодой литературы". Если бы вошел в ее круг» [4, с. 5]. Но он не вошел. Помешала песенная легкая слава, считает Аннинский. Но, скорее всего, дело в том, что журналистика занимала все время. К тому же Визбор не хотел и не умел обивать пороги редакций…

Прозу Визбора, собранную в трехтомнике через 15 лет после его смерти, Л. Аннинский в предисловии охарактеризовал как «вымечтанные приключения книжного мальчика, мечтателя, "шестидесятника", спустившегося с надмирных высот в крутую реальность». И привел в пример рассказ Визбора студенческих времен «Москвичка»: «Учительница, выпускница столичного вуза, заезжает в глушь, в удмуртскую школу, — однокашники отправляются к ней в "реальность" как в турпоход» [4, с. 6]. Да только вот события в рассказе — подлинные. И ребята эти вовсе не были книжными детьми, хотя книжек прочли очень много. Воспитанные суровой эпохой, уж они-то жизнь знали с ее неприглядной, часто трагической изнанки. И поездка эта через всю страну была для них привычной реальностью без всяких кавычек. Максим Кусургашев рассказывал: «В мои последние институтские зимние каникулы (февраль 1954 года. — *Н.Б.*) я, Юрка Визбор, Володька Красновский и Люська Фролова отправились в Удмуртию в сорокаградусные морозы, три недели кувыркались на лыжах по старым сибирским трактам. Зато какая радость была, когда мы туда приехали! Сельская школа на берегу Камы, и мы вваливаемся к Нинке посреди ночи» [5, с. 155].

С 1970 года Визбор работает редактором сценарного отдела творческого объединения «Экран». Им написаны десятки сценариев — в основном для документальных фильмов. Первый документальный фильм по сценарию Визбора «Тува — перекресток времен» вышел в 1967-м. «Сентябрь в Туве», «Якутские портреты», «Спуститься с Чегета», «Братск — вчера и завтра», «Мурманск-198», «На полюс!», «Сокровище Самотлора», «Причалы Камаза», «Диалоги в Полоцке», «Челюскинская эпопея», «Помнит Дунай»… Уже по этим названиям можно судить, сколь обширной была география визборовских странствий. Визбора по-прежнему привлекала романтика настоящего мужского труда, будь то добыча нефти на крупнейшем в России Самотлорском месторождении, строительство завода-гиганта КамАЗ в Набережных Челнах или спуск по скоростной трассе риска — «страшная гора» Чегет покорялась только настоящим мужчинам. Там, где другой захлебнулся бы пафосом, Визбор умел удержаться от пошлых восторгов — спасала неизменная мягкая ирония. Но при этом слушатель чувствовал гордость за свою страну и соотечественников и — как бы немодно сегодня это слово ни звучало — патриотизм автора. И этот патриотизм был абсолютно органичен. В нем, помнившем войну, жило обостренное чувство благодарности тем, кто победил фашизм. Среди его сценариев — «Вперед, на Запад!» из цикла «Память о Великой войне», «Год 1944-й» из цикла «Наша биография». Он писал сценарии и делал репортажи все о тех же любимых своих героях, настоящих мужчинах. О пограничниках, хлеборобах, строителях Братска, летчиках и космонавтах, мурманских моряках… Со всеми находил общий язык, мгновенно располагая к себе искренностью и обаянием. Он любил людей, интересовался их жизнью — самое важное качество для журналиста… Может быть, еще и поэтому фильмы по сценарию Визбора и с его песнями — «Мурманск-198», «На полюс!» — удостаивались наград на престижных международных конкурсах: подкупала искренность и глубинная какая-то подключенность Визбора к своим героям… За работы в документальном кинематографе Визбор удостоился пяти премий, три из которых международные. Б. Окуджава так отзывался о документальных фильмах Визбора: «Это короткие рассказы о трудовых буднях — всегда маленьких открытиях человеческих характеров».

Писал Визбор и пьесы — «Автоград XXI» (совместно с Марком Захаровым, который и поставил эту пьесу в Ленкоме), инсценировка повести Б. Васильева «В списках не значился», пьеса «Березовая ветка». А еще Юрий Визбор обладал актерским талантом.

Визбор-актер

Точно замечено, что Визбор по разносторонности и силе дарований — человек эпохи Возрождения. «Был он одарен щедро и раскидисто — как актер, живописец, журналист», — писал Л. Аннинский [4, с. 6]. Чем бы он ни занимался: сочинением песен, горными лыжами, прозой, актерством — все делал талантливо. За свою недолгую, в общем, жизнь он успел очень много. В каждой области, где Визбор подвизался, список его достижений составляет десятки названий. Правда, Л. Аннинский с горечью замечал, что эта «разбросанность» Визбора и сократила ему жизнь: «Может быть, от этого рвавшегося, вечно менявшегося напряжения он и сгорел так быстро» [4, с. 9]. Сгорел — но подарил нам радость от хорошей песни, от удачно сыгранной роли…

В 1966-м Визбор снялся в фильме Марлена Хуциева «Июльский дождь». Предложения последовали одно за другим. В 1968-м — «Возмездие» и «Красная палатка». В советско-итальянском фильме режиссера М. Калатозова «Красная палатка» об истории спасения советским ледоколом «Красин» потерпевших крушение пассажиров направлявшегося к Северному полюсу дирижабля «Италия» во главе с Умберто Нобиле — Визбор сыграл профессора Бегоунека. Его партнерами на съемочной площадке были Шон Коннери и Клаудия Кардинале. Потом участие в съемках «Рудольфио», «Мой папа — капитан», «Переступи порог», «Ночная смена», «В Москве проездом», «Дневник директора школы», «Нежность к ревущему зверю»… Среди фильмов, в которых снялся Визбор, подлинные шедевры: «Начало» режиссера Глеба Панфилова с Инной Чуриковой в главной роли, «Ты и я» удивительной Ларисы

Шепитько, где Визбор сыграл в дуэте с Аллой Демидовой, пронзительный «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова. Но кинематографическим триумфом Визбора стала роль Бормана в «Семнадцати мгновениях весны». Он по-детски радовался, когда его узнавали на улицах.

В фильме «Июльский дождь» Юрий Визбор сумел создать живой и обаятельный образ, неоднозначный, двухслойный, но самый достоверный из всех (ну, может быть, еще главная героиня, сыгранная Евгенией Ураловой, удачно «сделана»). На поверхности — легкий цинизм, ироничная бравада, подчеркнутое донжуанство. И только ближе к финалу просвечивает истинная сущность героя, скрытая под броней непроницаемой иронии и нигилизма. Оказывается, он прошел войну, побывал в жестоких ситуациях на грани жизни и смерти. Самый пронзительный момент фильма — встреча ветеранов у Большого театра. И герой Визбора там — свой среди своих. С боевыми наградами. Кстати, рассказывают, что первые дубли этой сцены снимали среди реальных фронтовиков, 9 мая. Но Визбор, как и все мальчишки военной поры, с благоговением относившийся к ветеранам, не смог свободно почувствовать себя частицей этого братства, в этом была бы фальшь. Актерское мастерство проиграло совести. Визбор говорил о своих ощущениях в сцене у Большого театра: «Я совершенно фальшив. Я весь фальшивый среди настоящего». Мысль о том, что он играет роль, а они — нет, была для Визбора невыносима. И сцену пришлось переснимать уже с массовкой. Он вспоминал: «В этом фильме я играл роль человека, который прошел войну. Тема эта была мне близка. Но мое поколение, которое ехало в последнем вагоне этого военного эшелона, — оно сохранило свое отношение к войне, и эта тема по-настоящему и мне дорога, и просто волнует. Но я сыграл роль такого человека, который, исходя из своих военных лет, военных переживаний, опираясь на них — они стали его духовным фундаментом, — он с большой иронией и неприятием относится к тому, что происходит на его глазах. Какие-то явления карьеризма, приспособленчества. Это была очень интересная и достаточно глубокая роль» (из выступления в мае 1977 года, Новосибирский Академгородок). Визбор о своем герое, юристе Алике, говорил, что это «был романтик войны, человек, уже седой тогда, но сохранивший романтическое отношение к прошлому и очень мудрый; как дитя, например, очень, очень светлый человек» [6].

Фильм «Ты и я» (сценарий Геннадия Шпаликова, режиссер Лариса Шепитько) получил третью, низшую категорию в СССР, а в Венеции был удостоен «Золотого льва». В фильме два молодых ученых променяли науку, радость открытия и вдохновенного труда на карьеру. Загубили талант. Фильм об этом — о трагедии личности, предавшей свои убеждения. Сейчас об этом даже не задумываются. Переживания героев воспринимаются как метания слабоумных. Материальные ценности сейчас главнее. Визбор говорил об этом фильме: суть его в том, что нельзя продавать свой талант, это даже не твое — это общественное достояние. Ты стране своей принадлежишь. Все людям остается. Шестидесятники исповедовали коллективизм. Не стадный сталинский коллективизм. А свободное братство любящих друг друга людей.

Но это то, что на поверхности. Фильм глубже гораздо. «Если говорить коротко, — делился Визбор, — то фильм наш был историей двух людей, драма которых происходила оттого, что ради случайных и необязательных удач, ради престижных перспектив два талантливых ученых-медика отложили свой талант на время (как они полагали) и устремились в мир материально-деловых завоеваний и в конце концов сделались чиновниками от медицины. Однако мучительная мысль о том, что жизнь их проходит даром, что обворовали они себя и других, тех, кому они могли бы помочь, не брось свое дело на полдороге, эта мысль, эта мука стали главным содержанием их драмы, а все остальные события, пусть важные и значительные в иных судьбах, для наших героев приобрели окраску фона, мелькающего как нечто несущественное. Мало того, что они стали духовными неудачниками, они сделали несчастной и женщину, для одного из которых она была женой, для другого — вечной и тайной любовью. В этой истории не было счастливого конца, так обожаемого кинематографом. Это был фильм о расплате за одну, но самую существенную ошибку в жизни, о необратимости времени человеческой жизни, о тонком понимании таланта как предмета не только личного, но и общественного достояния» [6].

Суть своего творчества, да и всей жизни Визбор выразил в словах: «Мне не очень верится в то, что люди работают для чистого искусства как такового. Люди работают для людей. Исключая те случаи, когда они уныло творят для денег».

Л. Аннинский писал, что в своем творчестве Визбор очертил «уникальный склад души, который, кажется, обрывается на “шестидесятниках”, хотя им (то есть нам) это казалось чем-то вечным, само собой разумеющимся: великая цель, которая неощутима, как кровь в сосудах, и моральные ценности, которые надо только внедрить в реальность» [4, с. 7]. Очень точно сказано. Кроме одного: не обрывается. В разных поколениях возникают люди с точно таким же, шестидесятническим, складом души. Это передается по наследству — не кровному, духовному наследству... Потому современная молодежь с ходу принимает, а кто знает — подхватывает песни Визбора.

Список литературы

1. *Визбор Ю.* Монологи со сцены. О себе. О кино. О песне! — М.: Гудьял-Пресс, 2000.
2. *Визбор Ю.* Я сердце оставил в синих горах. — М.: Физкультура и спорт, 1988.
3. *Васильев Г.* Человек во множественном числе // Юрий Визбор: официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vizbor.ru/index.php?chrazdel=11&chmenu=14&r=articles&listid=11
4. *Аннинский Л.* Стреляющие ветки // Юрий Визбор: официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vizbor.ru/index.php?chrazdel=11&chmenu=14&r=articles&listid=9
5. *Богатырёва Н.* Свято дружеское пламя: в 2 кн. — М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2002. — Кн. 1.
6. Визбор в кино [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.tram11.ru/viz/viz_0153.html

УДК 008:37.01
ББК 71.0

О.А. ЯНУТШ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ОБРАЗОВАНИЯ: ПОЛЕ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследуются проблемы, составляющие предметное поле новой области знания — культурологии образования. Автор обосновывает необходимость создания фундаментальной теории образования на основе метаметодического подхода, объединяющего принципы психологии, педагогики, философии образования и культурологии. Данная теория направлена на целостное изучение всех аспектов культурной политики и социокультурных практик повседневности, без корреляции с которыми невозможно выстроить эффективную модель развития системы образования.
Ключевые слова: философия образования, культурология образования, личностно-ориентированное образование, философская антропология, социокультурные практики, государственная культурная политика.

Смене культурных парадигм всегда сопутствовало повышение внимания к системе образования. Распространение и внедрение новых «моделей ментального пространства культуры» [1, с. 40] невозможно без переосмысления процессов обучения и воспитания нового типа личности, соответствующего аксиологическим, антропологическим и онтологическим сдвигам, происходящим в культуре или рассматриваемым в качестве идеала ее ближайшего развития.

В последние несколько десятилетий установки в определении задач образования в России сменялись трижды. Сначала традиционный «знаниевый» подход был заменен на «компетентностный». Приоритет стабильного и непротиворечивого самовоспроизводства культурных

VI КАФЕДРА

паттернов, свойственный советской системе образования, в условиях становящейся и развивающейся рыночной экономики сохраниться не мог. Для построения «нового» общества требовались люди, обладающие гибкой системой мышления и не столько строгой системой представлений, сколько хорошо отлаженным инструментарием (системой умений и навыков), легко интегрируемым в новые практики. На смену «компетентностному» пришел «адаптационный» подход, делающий акцент на формировании у учащихся способности адекватно реагировать на вызовы современной культуры и применять полученные знания и навыки в процессе социализации и инкультурации. Появление данного подхода стало логическим следствием принятия категории личного успеха (творческого, социального, финансового и пр.) в качестве базовой ценности поколения, выросшего в новых экономических условиях. Однако у многих исследователей вызывает тревогу постулирование в качестве одной из главных задач образования «превращение человека в субъекта социума и культуры» (см. напр.: [2, с. 70]). О.И. Горяинова, например, полагает, что это полностью отдает человека во власть социальной необходимости, лишает его подлинной свободы и приводит к фрагментации единого поля деятельности личности [3]. Однако, специфика развития современной культуры делает практически невозможным создание прогностических моделей долгосрочной эволюции общества и, следовательно, соответствующих эффективных педагогических систем подготовки учащихся к жизни в этом будущем: «личности предстоит осваивать мир, спрогнозировать который весьма проблематично» [4, с. 25]. Реализация данного подхода уже привела к катастрофическим результатам: например, по данным исследования, проведенного ВЦИОМ в 2011 году, «треть опрошенных всерьез полагают, что Солнце вращается вокруг Земли (32 %), причем за последние четыре года таких респондентов стало даже больше (с 28 % в 2007 году)» [5].

Как известно, существующая на данный момент система образования сформировалась на основе идеалов культуры Просвещения и была призвана решать задачи развития индустриального общества. Основным минусом этой системы была ориентация на стандартизированное обучение, готовящее усредненных представителей «рабочего класса», способных эффективно социализироваться лишь в рамках крупных корпораций с четко обозначенными сферами обязанностей и практиками поведения. Современная же экзистенциально-персонологическая парадигма образования исходит из смены соотношения между понятиями «свобода» и «необходимость» (в частности, «образование»), в смысле придания большей значимости первому из них [6]. В центре внимания оказывается задача формирования навыков конвергентного мышления, позволяющих личности не просто успешно интегрироваться в существующие социокультурные практики, но и создавать принципиально новые.

Вместе с тем, очевидные неудачи последних реформ в сфере образования и шквал общественной критики, который вызывают почти все новые идеи и предложения по ее реформированию, отчетливо свидетельствуют о необходимости поиска новой точки зрения, новой перспективы рассмотрения места и задач системы образования в современной культуре. Одним из его результатов стало появление новой научной области — культурологии образования.

На данный момент можно отметить несколько очень важных итогов внедрения культурологического подхода к образованию. Во-первых, это обращение к принципу культуросообразности, сформулированному еще А. Дистервегом и получившему развитие и реализацию в концепциях культуроориентированного, культуротворческого образования. Отбор содержания, выстраивание программ изучения отдельных предметов (или надпредметных циклов), выбор методов обучения осуществляется при этом, исходя из необходимости обеспечить возможность «самоопределения и самореализации человека в многокультурном и взаимосвязанном мире, наличие в его личностном арсенале способности к диалогу и толерантности и др.» [1, с. 39—40]. Во-вторых, особое внимание стало уделяться понятиям общекультурной и культурологической компетентности всех субъектов образовательного процесса (учащихся, их родителей, педагогического и административного состава школ). В-третьих, появилось большое количество исследований и конкретных проектов, рассматривающих особенности современной культурно-образовательной среды и культурно-образовательного пространства (школы, города, региона).

Однако в свете сложившейся ситуации, упомянутой в самом начале статьи, особую значимость на данный момент представляет разработка целостной культурологической теории образования как методологической базы исследований в области образования в целом — базы, строящейся на «изучении образования в контексте и в его многосторонней связи с социокультурным целым» [1, с. 39]. Задачи создания подобной теории видятся в определении тех проблем, которые необходимо решить на пути перехода от старой системы подготовки к новой, формулировке ряда принципиальных вопросов, без ответа на которые предлагаемые реформы останутся фрагментарными и паллиативными.

Первый блок проблем связан с определением принципов взаимосвязи образования как одной из ключевых подсистем культуры с другими подсистемами, прежде всего, социально-экономической и политической. Из истории образования прекрасно известно, насколько тесно связаны эти сферы, но для успешного реформирования современной системы образования необходим тщательный анализ принципов, активно «работающих» сейчас, и возможных последствий сохранения данной модели взаимодействия указанных подсистем в будущем. Например, один из наиболее очевидных процессов, происходящих в нашем обществе, — снижение коррелятивных связей между уровнем полученного образования и социальной «успешностью» человека. Получение образования даже в лучших вузах страны не гарантирует трудоустройства и достойного уровня жизни в случае работы по специальности, а количество специалистов, ежегодно выпускаемых высшими учебными

заведениями, оказывается несоразмерным реальным запросам рынка труда. При этом престиж высшего образования остается на довольно высоком уровне, превратившись из прагматической ценности преимущественно в символическую. Принято либо просто констатировать это положение дел, либо предлагать варианты переструктурирования системы подготовки школьников и студентов, отдавая предпочтение ранней и более глубокой профессионализации. В действительности же, решение представляется невозможным без предварительного ответа на вопрос, должно ли образование обеспечивать определенный (высокий) уровень общей культуры всего населения страны или его задача предельно конкретна — подготовка кадров для определенных сфер производства? От того, каким будет ответ, зависит и содержание программ обучения, и специфика построения учебных планов, и методы обучения, и соотношение «бюджетных» и «платных» программ, и система взаимных обязательств государства и выпускников. От этого же зависит определение целей и задач каждой ступени образования.

В образовательной парадигме XX века линейная иерархическая преемственность в деятельности различных институтов образования являлась естественным инструментом выявления наиболее достойных учащихся, обладающих соответствующим установленным нормам и критериям потенциалом для перехода на следующую ступень и, как следствие, получавшим определенный высокий статус в обществе. С 60—80-х годов XX века в трудах отечественных и зарубежных ученых разрабатываются модели системы общего среднего образования, в которых главной задачей выступает формирование общей культуры личности и свободное развитие индивидуального потенциала каждого учащегося. Происходит смещение акцента с результата обучения на сам процесс обеспечения оптимального развития личности ребенка. В наиболее радикальном варианте это приводит к развитию «хоумскулинга» (обучения на дому по школьной программе) и «анскулинга» (свободного обучения на дому, вообще не привязанного к школьной программе), приверженцев которых во всем мире становится с каждым годом все больше. С одной стороны, этот процесс обусловлен отсутствием «соответствия между образованием и его антропологической основой <…> [практикой] педагогического насилия, подчинения целей учебно-воспитательной деятельности произволу субъективных интересов и беспочвенных педагогических фантазий» [7, с. 78]. С другой стороны — специфическим строем современных социокультурных практик и возможностями информационного пространства, благодаря которым индивидуальные запросы развития и последующую профессиональную (творческую) самореализацию личности становится проще обеспечить вне институтов государственного образования, нежели в них.

Такой личностно ориентированный подход, отвечающий высшим демократическим, гуманистическим и прочим ценностям, на самом деле содержит некоторые риски. Он предполагает довольно утопическую ситуацию, при которой:

- различные виды деятельности обладают одинаковым символическим статусом и обеспечивают примерно одинаковый финансовый достаток;
- люди, развиваясь каждый в соответствии с собственными врожденными талантами, формируют органичное целое, обеспечивающее эффективное и самодостаточное функционирование государства;
- в различных регионах страны одинаково возможно не только организовать такую систему образования, но и предоставить возможность в дальнейшем успешно работать в выбранной сфере.

К сожалению, во многих «развитых» странах, уважение к интеллектуальному труду часто сопровождается неуважением к любому другому. Молодых людей, мечтающих стать журналистами, актерами или фотографами, гораздо больше, чем тех, кто в идеале видит себя дворником, продавцом или ассенизатором. В результате обеспечить нормальное функционирование многих сфер жизни без мигрантов становится проблематичным, а количество «депрессивных регионов» растет.

Таким образом, проблема состоит в создании модели, достаточно универсальной для обеспечения высокой культуры нации (сохранения культурных традиций), достаточно вариативной, чтобы обеспечить индивидуальные запросы учащихся, полноценное и свободное развитие личности, а также способствующей выполнению заказа государства, обеспечивающей стабильное функционирование всех его систем. Решение этой, казалась бы, очевидной задачи связано с вопросом о мере соотношения личного и государственного блага, комфортной и успешной интеграции личности в существующий социокультурный контекст в долгосрочной перспективе развития страны в целом.

Второй блок проблем сопряжен с очевидным перераспределением образовательных функций между собственно учреждениями системы образования и другими социокультурными практиками и институтами. Влияние среды всегда играло важную роль в процессе формирования личности наряду с семьей и школой. Однако сейчас оно становится практически доминирующим. В современной культуре в целом представляется более уместным говорить о приоритете практик, а не институтов. Логоцентристская модель передачи культурных ценностей в значительной мере заменяется акционистской. Поэтому одним из аспектов культурологии образования должны стать анализ и проектирование воспитательного, развивающего, обучающего потенциала тех социокультурных практик, которые непосредственно влияют на развитие личности. Такое расширение границ оправдано в силу смещения ядра образовательного процесса из четко организованного и контролируемого института в поле свободного самоопределения личности. И здесь, как ни странно, особое внимание должно быть уделено социокультурным практикам «взрослых» и принципам государственной культурной политики в целом. Важно отметить, что речь идет не только и не столько о специальных программах «образования взрослых», сколько о системе практик повседневности.

Одна из серьезнейших проблем нашего общества — полное делегирование задачи формирования и развития личности ребенка школе, которая, по сути, воспринимается как специфический инкубатор, замкнутая и изолированная система. Значение семьи и окружающей среды рассматривается обычно на уровне констатации. Или же, что встречается еще чаще, они фигурируют в качестве «заказчика» и «общественного контролера всех этапов образовательного процесса»: «Креативная модель предполагает открытый и общественный характер образования, где заказчиком является гражданское общество, а государство — преимущественно, организатор и гарант качества и доступности образования» [8]. Закрепление за гражданским обществом статуса потребителя, а не активного субъекта образовательного процесса (причем не на этапе обсуждения и отбора содержания, а в непосредственной длительности реализации данного процесса) представляется симптоматичным и тревожащим фактом. По большому счету речь идет о неготовности общества взять на себя ответственность за определенные стороны развития детей.

Простой пример: можно сколь угодно долго говорить в школе о необходимости толерантного отношения к людям с ограниченными возможностями, но пока не будут созданы условия для свободного перемещения таких людей по улицам города, посещения различных институтов культуры, в частности тех же школ детьми-инвалидами, то есть условия для ведения полноценной жизни, для учащихся все эти разговоры останутся отвлеченными «красивыми словами», никак не связанными с их реальной жизнью и соответствующими моделями поведения. Другой пример: постоянно говорят о том, что дети перестают читать «серьезную» литературу, не интересуются искусством и пр. При этом, «величина среднесуточной аудитории телевидения (выраженная в показателях охвата — количество человек, включивших телевизор) колеблется в интервале 80 % — 75 % населения» [9], а «свободное время большинство россиян предпочитает проводить дома. Светские виды досуга, такие, например, как походы в кино, театр, бары или ночные клубы, увлекают совсем небольшую часть наших сограждан» [10], «отдыхать с книгой любят только треть опрошенных (27 %). Причем большинство предпочитает легкое чтиво: детективы и фантастику» [11]. Впрочем, по данным исследований, в последние годы происходит сокращение телеаудитории, причем как раз за счет молодежи (15—30 лет). И в этом можно было бы увидеть некоторую положительную динамику, если бы значительная часть этой молодежи не обращалась к другим источникам информации (Интернет, медиа), продолжая при этом отдавать предпочтение материалам, аналогичным по содержанию и художественному уровню тем, которые транслирует телевидение.

Таким образом, в данном аспекте задачей культурологической теории образования является выстраивание дифференцированного и многоуровневого пространства диалога между различными ступенями образования, субкультурами и институтами культуры, а также создание механизмов включения субъектов культуры любого возраста в различные практики, способствующие обучению, воспитанию и развитию личности.

Наконец, третий блок проблем связан с исследованием современного детства и юношества. Трансформация культуры оказывает наибольшее влияние именно на подрастающее поколение, определяя специфику не только аксиологической системы, но и самих мыслительных практик. При сохранении базовых законов развития психики наблюдаются значительные изменения в формировании и протекании психологических процессов. Развиваясь на стыке психологии и философской антропологии, культурологические исследования данного направления позволяют иначе взглянуть на развитие человека в современном обществе. Практики выстраивания взаимодействия между субъектами культуры меняются, как в диахроническом, так и в синхронистическом срезах. Если XX век можно назвать предельно «детоцентрированным», подчинявшим все силы родителей (и общества) обеспечению информативного и эмотивного заполнения жизни ребенка, то в начале XXI века эти связи стремительно трансформируются. Во-первых, современные технологии используют преимущественно «интуитивный интерфейс» — систему управления, которой не надо обучаться, ее можно освоить опытным путем за пару минут. При этом родители часто оказываются не в состоянии помочь, наоборот, сами просят у детей помощи при встрече с новыми «гаджетами», ресурсами и сервисами сети Интернет. В результате, происходит формирование установки на эмпирическое, а не рациональное постижение действительности, имеет место девальвация опыта предыдущих поколений. Во-вторых, постоянная и одновременная загруженность всех каналов восприятия, свойственная пребыванию в современном информационном пространстве, раньше и сильнее развивает у детей склонность к решению многофакторных задач. Это позволяет охватывать более широкие пласты информации, но часто ведет и к ее обесцениванию. Возможность полного контроля над виртуальными мирами и свободного доступа к любым необходимым данным и программам (фоторедакторы, программы для создания музыки и видео, он-лайн переводчики и пр.) формирует навыки стратегического мышления. При этом, как отмечает И.Б. Романенко, «онтологическое вопрошание истины подменяется навязыванием формального смысла, поиск сущности — обнаружением возможного ответа из нескольких предложенных» [6, с. 63]. Однако стоит признать и тот факт, что выбор такой стратегии поведения свойственен современным молодым людям только в ситуациях, обладающих для них низким личностным значением. Решение многофакторных задач связано с наделением каждого фактора определенным коэффициентом значимости, и выбор самого простого (и поверхностного) пути решения одной, по каким-то причинам необходимой, подзадачи освобождает больше времени и сил для другой, личностно значимой. И вот тут подростки и молодые люди в полной мере проявляют свои творческие способности (будь то компьютерная игра или открытие собственного бизнеса).

Сложившаяся ситуация, со всеми её плюсами и минусами, вызывает опасения не только в силу возможных негативных последствий для физического и психического здоровья нового поколения. Поскольку человек — ключевое звено культуры, изменения в интеллектуальной и эмоциональной сферах его жизни и деятельности формируют специфическую систему характеристик принципиально нового субъекта культуры. Следовательно, особенно важными представляются анализ и разработка компенсаторных механизмов, нивелирующих возможные риски, связанные с особенностями данного типа субъекта для развития культуры в целом. Можно выделить два основных момента, вызывающих наибольшие опасения. Во-первых, психологи отмечают у современных детей снижение способности к распознаванию эмоционального состояния окружающих, причин, вызвавших данное состояние, и способов соответствующего реагирования, навыков управления собой и взаимодействия с окружающими. Соответственно, принципиальные изменения коммуникативных способностей происходят как в вертикальной плоскости (о чем уже говорилось выше), так и в горизонтальной. Во-вторых, на фоне возрастания числа образовательных и развивающих программ для дошкольников и младших школьников в нашем обществе «отсутствует доверие к растущим людям, выведение их за пределы узко детских дел и забот. Ребенок, подросток, реально поднимающийся на новый уровень социальной зрелости, не включается всерьез, последовательно в сферу деятельности общества» [12, с. 11]. Итогом данных тенденций становится замена полноценного диалога (в широком философском смысле слова) простым информационным обменом. Нельзя не согласиться с тем, что полное подчинение образования актуальным культурным практикам, привычным для ребенка или подростка, обеспечивает ему некоторый психологический комфорт и успешную социализацию. Но, как представляется, в долгосрочной перспективе это может привести к постепенной редукции поля возможных трансформаций культуры, к ограничению возможности ее полноценного, вариативного и многонаправленного развития и, в конечном счете, к стагнации.

Последние конференции, посвященные комплексу вопросов, рассмотренных в данной статье, свидетельствуют о принципиальных расхождениях и все возрастающем дистанцировании во взглядах представителей педагогики, философии образования и культурологии. Причина этого заключается, видимо, в том, что при едином «объекте» изучения, «предметы» находятся в принципиально разных плоскостях. Новая перспектива исследования, предлагаемая культурологией образования, строится на метаметодическом единстве подходов, используемых в упомянутых научных областях при анализе проблем образования: «ученик — специфика изучаемого предмета — желаемый результат обучения/воспитания» (педагогика), «человек — образование как феномен и как процесс — предельные основания культуры и бытия» (философия) и «субъект культуры — система образования — пространство культуры» (культурология). Таким образом, на данный момент основная цель культурологии образования видится в определении единой логики, методологии и категориального аппарата анализа, экспертизы и проектирования различных компонентов системы образования. Другими словами, — в построении фундаментальной теории образования как одной из наиболее сложных и значимых социокультурных практик современности. Теории, в отсутствие которой дальнейшее реформирование системы образования в лучшем случае вряд ли будет успешным, в худшем — может вызвать еще больший кризис.

Список литературы

1. *Мосолова Л.М.* О задачах новой школы в контексте культурологии // Universum: Вестник герценовского университета. — 2011. — № 5.
2. *Алексеева Т.Б.* Культурологический подход в современном образовании: Научно-методическое пособие. — СПб.: ООО «Книжный дом», 2008.
3. *Горяинова О.И.* Личность и образование в культурных проектах модерна и постмодерна // Личность в социокультурном измерении: история и современность. — М.: Индрик, 2007.
4. *Токарев С.Н.* Культурологические аспекты содержания школьного гуманитарного образования // Universum: Вестник герценовского университета. — 2011. — № 5.
5. ВЦИОМ: Всероссийский центр изучения общественного мнения. Пресс-выпуск №1684 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://wciom.ru/index.php?id=459&uid=111345
6. *Романенко И.Б.* Экзистенциализм и персонализм: определение образовательных идеалов XXI века // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2005. — № 5.
7. *Стрельченко В.И.* Философия и педагогика. // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2002. — № 2.
8. *Видт И.Е.* Образование как феномен культуры: эволюция образовательных моделей в историко-культурном процессе: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. — Тюмень, 2003.
9. *Полуэхтова И.А.* Социокультурная динамика российской аудитории телевидения: автореф. дис. ... д-ра социологических наук. — М., 2008 // Библиотека авторефератов и тем диссертаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dibase.ru/article/22092008_poluekhtovaia/4
10. ВЦИОМ: Свободное время россияне отдают телевизору // ВЦИОМ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://wciom.ru/index.php?id=266&uid=9191
11. ВЦИОМ: Россиянам недосуг // ВЦИОМ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://wciom.ru/index.php?id=266&uid=10230
12. *Фельдштейн Д.И.* Сущностные особенности современного детства и задачи теоретико-методологического обеспечения процесса образования // Педагогика. — 2009. — № 1.

[...предзащита]...

УДК 7.017.9
ББК 87.4

А.А. ЛОГИНОВ

ФОТОГРАФИЯ И ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ: КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ВОПРОСЫ

Рассматривается разграничение ключевых понятий и понятийных пар в области визуального восприятия применительно к фотографической специфике. Поставлена задача указать на понятийный инструментарий, который может быть в последующем применен для анализа фактического фотографического материала. В качестве экскурса в статье представлен краткий анализ роли визуального во взаимоотношении субъекта с действительностью, а также с реальностью фотографии.
Ключевые слова: фотография, визуальное восприятие, видение, показывание, очевидность, видимость, визуальность, визуализация, прозрачность, действительность, реальность.

В процессе изучения вклада фотографии в формирование представлений человечества об окружающем мире, исследователь сталкивается с комплексом теоретических вопросов, связанных, в том числе, с установлением роли визуального восприятия в познавательном процессе. Эти вопросы выходят за рамки какой-то одной дискретной научной дисциплины, тем самым провоцируя развитие исследования в широких междисциплинарных рамках. Несмотря на множество очевидных опасностей, которые влекут за собой данное расширение исследовательского поля, именно это раздвижение границ позволяет более полно оценить то громадное влияние, которое фотография и другие виды визуальной коммуникации играют в жизни социума. В настоящей статье представляется краткий обзор тем, связанных с ролью визуального познания, а также выделяются некоторые общие понятия, которые служат необходимыми точками опоры для последующего анализа конкретных проблем дисциплины.

В рамках изучения указанной выше проблематики ключевыми становятся вопросы: что, где и как человек видит в окружающем его мире. С учетом фотографической специфики данные вопросы можно разделить на имеющие связь, во-первых, с характеристиками человеческого зрения применительно к миру действительности, во-вторых, с взаимодействием человеческого зрения и визуального мира фотографии. Так, отвечая на вопрос «что» видит человек в рамках различных исторических периодов, следует рассматривать, какие объекты и сюжеты человек видит в окружающей его повседневности и что из этих объектов и сюжетов он видит в фотографических изображениях и что увидеть ему не удается. Вопрос «где» подразумевает рассмотрение не только того, где находятся увиденные зрителем объекты и сюжеты, но также и где зритель видит фотографические изображения и в каком отношении с ними он находится. Вопрос «как» требует объяснения, при помощи чего человек видит фотографические изображения, и, что важнее, как он их трактует, а также какие приемы используются для создания того или иного фотографического изображения.

Поиск ответов на поставленные вопросы тесно связан с необходимостью раскрытия одной из узловых тем — темы взаимодействия видения и показывания, при рассмотрении которой за основу берется логическое суждение, что мир визуального, окружающий зрителя, не доступен ему в своей окончательной полноте [1, с. 8]. Следует выделить несколько наиболее существенных причин возникновения зрительных ограничений. Прежде всего, действительный мир безгранично велик и не поддается исчерпывающему восприятию. Для преодоления зрительного ограничения в данном смысле человек постоянно изобретает и учится применять все новые оптические приспособления, заменяя этим несовершенство своих возможностей. Кроме того, социальная среда, в которой пребывает зритель, способна создавать барьеры для визуального восприятия, тем самым направляя человеческое зрение в требуемое русло. В этом ключе нужно рассматривать социальные и идеологические предпосылки как катализатор формирования визуальной культуры того или иного характера. Так, в контексте темы взаимодействия видения и показывания возможно выделить более дробные исследовательские подтемы: феномен очевидности, разделение понятий видимости и визуальности, а также взаимодействие стратегий визуального восприятия.

Рассматривая громадную роль зрения в формировании картины окружающего мира в сознании человека, вопрос очевидности как широкая методологическая проблема встает особенно остро. В этой связи любопытно наблюдать, как значение роли визуального восприятия отражается в человеческом языке. Приведем некото-

рые примеры. В повседневной речи и в научных текстах употребляются словосочетания «быть очевидным» или «иметь в виду», которые, как и множество аналогичных словосочетаний, применяются неосознанно без полного понимания заложенного в них смысла, то есть без акцента на связь этих словосочетаний с человеческим зрением. В английском языке, и с небольшими различиями в других европейских языках, наличествует слово «evidence», которое переводится как «свидетельство», «доказательство». При этом слово «evidence» заимствует корень от латинского глагола videre — увидеть. В русском языке слова «вид» и «свидетельство», наряду с другими значениями, также связаны с глаголом «видеть». Как в русском, так и в английском языках применяется словосочетание «точка зрения» («point of view»), отсылающее к зрению как к важному условию формирования категорий смысла. Еще более ярко на связь зрения с процессом смыслообразования указывает выражение «видеть смысл».

На основе приведенных примеров можно заключить, что визуальное в человеческом сознании занимает место одного из ключевых источников получения информации об окружающем мире. Причем, визуальная информация, особенно предоставляемая техническими средствами, в том числе фотографией, воспринимается как один из наиболее достоверных источников, в силу стереотипа отождествления этих средств со своеобразными заменителями человеческого глаза. Одним из частных результатов соответствующего представления о технических визуальных артефактах как о тождественных действительности, стала своеобразная визуальная охота за знаменитостями (феномен папарацци), где полученный снимок объекта вожделения приравнивается к возможности взаимодействия с ним. В то же время, при более детальном анализе, становится понятно, что в данном случае человеку свойственно путать очевидность визуального с аутентичностью изображаемого, то есть воспринимать увиденное собственными глазами, наравне с действительным. Зритель в большинстве случаев забывает, что визуальный артефакт может быть так же легко сфальсифицирован, как и текст. Данный феномен, согласно Н. Луману, является результатом включения в процесс медийной коммуникации между отправителем и адресатом, якобы нейтрального посредника техники, который рассматривается, как неспособный искажать действительность и скрывает способность отправителя манипулировать собой [2, с. 10]. Вследствие этого адресат перестает декодировать визуальные образы и переносит их напрямую во внешний мир [1, с. 8—9], отождествляя их с действительностью. Результирующая иллюзия достоверности, возникающая при восприятии визуальных артефактов технической природы, является одной из основных причин использования новейших технических разработок в СМИ, причем не столько в целях информирования, сколько в целях убеждения. Поэтому, говоря об изучении фотографического материала, следует особо помнить, с одной стороны, о факте воздействия фотографии на расширении границ человеческого познания, а с другой стороны, о частых случаях манипулирования стереотипом достоверности в целях достижения необходимого эффекта.

В контексте темы роли зрения в жизни человека и вопроса очевидности закономерно уделить внимание такому ее аспекту как взаимодействия зрения и знания. Так, человек без серьезных физических или психических отклонений опирается в познании окружающего мира на зрительную информацию. Поэтому логично рассуждать о видимости как об одном из важнейших свойств окружающих человека объектов. В то же время следует помнить, что мир человеческому восприятию предстает не только в его видимой форме. К примеру, незрячими людьми мир воспринимается в форме звуков и тактильных ощущений. Из этого можно заключить, что видимость свойственна миру только в его восприятии физически здоровым человеком и соответственно действительность не тождественна ее видимости. Одновременно возникает сложнейший вопрос существования видимости вне воспринимающего субъекта, отсылающий нас к глобальной философской проблеме существования действительного мира вне человеческого восприятия. Различные философские концепции предоставляют прямо противоположные ответы на этот вопрос, в определенном смысле указывая на невозможность его однозначного решения. Тем не менее, несмотря на данную дилемму визуальная информация, в том числе и фотографическая, активно используется в целях расширения знания человека о скрытом мире действительности, что, в свою очередь, оказывает существенное влияние на изменение окружающей человека реальности, а следовательно, и на особенности режимов зрения.

Обращаясь к изучению многообразия процессов зрения, логично провести разделение понятий видимости и визуальности. Видимость имеет отношение к действительному миру вещей, тогда как визуальность относится к области человеческого сознания, где формируется визуальная картина мира. Человеческое сознание, в свою очередь, способно манипулировать получаемой от глаз информацией и выстраивать различные визуальные картины на основе одинакового исходного материала. В качестве наиболее яркого примера отметим, что сознание душевнобольного создает совершенно иную визуальную картину мира, нежели сознание психически здорового человека. Однако и у здоровых людей визуальная картина мира может заметно разниться. Как уже ранее отмечалось, человеческому сознанию свойственно привносить в окружающий мир некую рациональную логику, которой мир сам по себе лишен, и благодаря ее внесению сознание разделяет безграничное единство мира на дробные части, доступные для познания. В то же время характер логики, привносимой в мир сознанием, находится в прямой зависимости от принадлежности человека к той или иной социальной группе. Другими словами культурная память социума оказывает значительное влияние на характер визуальной картины мира, формируемой в сознании его членов. Так, для понимания дикаря, не попадающего под влияние культурной памяти современного общества, самолет будет выглядеть как летящая в небе птица, а для древних

греков, первоначально не знавших о лошадях, всадник — это мифический кентавр. Среди представителей близких по происхождению культур можно наблюдать более тонкие различия визуальной картины мира, которые выражаются уже не в понимании или отсутствии понимания функционирования того или иного объекта, а в наделении его каким-то идеологическим смыслом. Поэтому изучение материала визуальной культуры позволяет выявлять как научно-технические, так и социально-культурные предпосылки ее формирования. Этой проблематикой, в частности, занимается специальная научная дисциплина — визуальная антропология, которая может в определенной мере ассоциироваться с современной археологией мышления.

В контексте разделения понятий видимости и визуальности возникает еще одна важная исследовательская тема, а именно — возникновение под давлением культурной памяти общества стереотипного видения окружающего мира. Так, в целях экономии познавательных сил человек перестает замечать привычные для себя предметы и фокусирует свое внимание только на необычном. Причем, согласно В. Флюссеру [1, с. 76], привычным может стать сам постоянный процесс изменения, в результате чего, необычное воспринимается уже как отсутствие этого изменения. Человек, оказавшийся в условиях рутины и необходимости экономии сил, в некотором смысле «слепнет» и перестает реагировать на видимое, продолжая существовать только в привычной для себя сфере визуального. Однако ряд представителей сферы искусства, в том числе и фотографы, проводили эксперименты с возможностью возвращения зрения к первоначальной чувственной видимости, чтобы увидеть мир в новом, отличном от обывательского ключе, или, точнее, заново открыть этот мир для визуального восприятия. Для достижения этой цели использовался, в частности, прием отчуждения/отстранения, который позволял преодолевать рамки стереотипов культурной памяти.

Помимо видимости и визуальности следует выделить еще одну понятийную пару, которую следует применять для рассмотрения процессов зрения — это «визуализация — прозрачность». Оба эти понятия связаны друг с другом, ибо имеют отношение к стратегиям визуального восприятия. Под стратегиями визуального восприятия, в свою очередь, следует понимать разнонаправленные механизмы отбора и получения субъектом визуального материала. В этом смысле, визуализация есть стратегия общества по ограничению визуальной свободы отдельного индивида, выражающаяся в предоставлении зрителю лишь некоторых отобранных и адаптированных фрагментов визуальной информации. Прозрачность же представляет собой контрстратегию стремления отдельного человека к получению максимально возможного количества визуальной информации. В результате, визуализация по сути является стратегией визуального транслирования зрителю социальной идеологии в широком смысле слова. Причем, для выполнения этой цели могут использоваться как прием предоставления визуальной информации в обработанном, нередко сильно искаженном виде, так и прием отбора, то есть показ ограниченного количества визуальной информации. Стратегия прозрачности, напротив, стремится преодолеть барьер социальной идеологии и добиться максимальной широты и ясности доступного зрителю визуального горизонта. При этом две стратегии могут находиться как в состоянии равновесия, так и в состоянии дисбаланса. Если верх одерживает стратегия визуализации, это означает преобладание в обществе визуальной картины мира, построенной на основе преобладающей в обществе социальной идеологии. Если же начинает преобладать стратегия прозрачности, картина мира в сознании зрителя перестает быть скованной узкими идеологическими рамками.

Рассмотренное выше противоборство стратегий визуализации и прозрачности тесно связано с вопросами передачи окружающего мира средствами фотографии. Так, до сих пор среди массового зрителя продолжает существовать стойкий стереотип представления о фотографии как о зеркале действительности. В этой связи важной составляющей изучения роли фотографии и других технологических СМИ в современном обществе становится выявление того, что поддерживает данный стереотип и каким образом происходит процесс взаимодействия фотографии с окружающей действительностью. Для того чтобы прояснить грани этого сложного феномена, необходимо начать, прежде всего, с демаркации двух основных понятий, а именно понятий действительности и реальности. Разделение их можно обнаружить не только в русском, но и в других языках, в частности в немецком языке, где эта понятийная пара представлена соответственно словами «Wirklichkeit» и «Realitat». В то же время, в английском языке слово reality может быть использовано для обозначения обеих смысловых граней, что зачастую приводит к понятийной путанице. В чем же заключается суть разделения двух понятий? Действительность имеет отношение к предполагаемому миру вещей, который фактически оказывается за пределами человеческого восприятия. Данная проблематика является одним из важнейших объектов изучения философии, которой посвящены обширные теоретические труды, поэтому в контексте данного исследования не стоит подробно останавливаться на рассмотрении тонкостей всех предлагаемых философских теорий. Отметим только, что в нашей трактовке понятия действительности мы не будем следовать точке зрения, которая ставит под сомнение существование действительности, а остановимся на консервативной точке зрения, утверждающей безусловное наличие окружающей человека действительности при всей сложности взаимодействия с ней.

Учитывая тонкую грань размежевания между этими категориями бытия, можно констатировать, что человек взаимодействует с миром вещей не напрямую. Действительность, в ее хаотическом состоянии неразделенной бесконечности, не доступна для человеческого восприятия. Однако познание действительности все же происходит через цепочку посредников, которая состоит из рецепторов и получаемых ими ощущений, а также обработки

этих ощущений в человеческом сознании. В результате этой сложной процедуры мир предстает перед человеком уже не в своем действительном состоянии, а в виде альтернативных конструкций, которые именуют реальностями. Согласно данной логике, реальность представляет собой адаптированную для человеческого сознания картину окружающей действительности, где хаос сменяется логикой, всеобщее единство дробностью, а бесконечность конечными величинами. Весь мир человека символичен, его раскрытие происходит через разнообразные знаковые структуры — текст, миф, искусство. Эти семиотические модели могут быть использованы для отображения одной и той же действительности, но при этом передадут ее в различных преломлениях собственных уникальных реальностей, которые могут дополнять друг друга, конкурировать между собой и даже вступать друг с другом в противоборство.

Следуя указанному представлению, что реальность только отчасти связана с действительностью, можно говорить о наличии искажений действительного мира в картинах различных реальностей. В. Флюссер рассматривает эти искажения как результат включения между объектом окружающего мира и воспринимающим субъектом визуального артефакта, который одновременно и обеспечивает познание окружающего мира, и становится барьером между миром и зрителем [1, с. 8]. Возникающие в результате указанного барьера искажения могут возникать на различных уровнях, будь то уровень рецепторного восприятия или уровень обработки рецепторных данных в сознании. Так, следуя концепции Н. Лумана, визуальное восприятие следует разделять на уровень зрения как познания и на уровень опосредованного медийного восприятия. Ранее уже отмечались ситуации отличия картины мира у людей с физическими отклонениями и душевными заболеваниями. Однако отметим, что сравнительно больший интерес представляют ситуации, когда картина реальности радикально отличается у людей без особых физических и душевных отклонений. В последнем случае имеются в виду явления, когда искажения восприятия действительности, приводящие к формированию альтернативных реальностей, возникают на уровне взаимодействия сознания с данными органов чувств и введения в воспринимаемый рецепторами материал логических смысловых конструкций. Отмеченное часто возникает в случае подмены одного уровня зрительного восприятия другим, прежде всего, когда уровень медийного восприятия, предполагающий наличие внедренной смысловой структуры, позиционируется как непосредственное восприятие действительности.

В поле зрения современного исследования специфики воздействия фотографии на социум, так или иначе, должен попадать вопрос, связанный с рассмотрением механизма формирования визуальной реальности средствами фотографии. Выявить специфику фотографической модели взаимодействия с действительностью возможно путем сопоставления фотографии с другими визуальными практиками. В этом контексте необходимо упомянуть модель представления об артефактах визуальных практик как об окнах в визуальную реальность, где возможно применить концепцию прозрачности медиа Б. Гройса [3]. Ранее уже говорилось о понятии прозрачности, ассоциировавшимся с одной из стратегий визуального восприятия. Однако существует и иная трактовка этого понятия, связанная с качеством, характеризующим восприятие визуального артефакта. Так, согласно концепции окна, предложенной еще Э. Гуссерлем [4, с. 50], визуальные артефакты представляют собой результаты попытки имитации пространства, которое изображается при помощи той или иной визуальной технологии на различных носителях. В случае живописи этим носителем, наряду с другими возможными вариантами, является холст. В фотографии же в качестве такого носителя обычно вспоминается фотографическая бумага. Однако в большинстве своем как живописные, так и фотографические визуальные артефакты предоставляют зрителю возможность взглянуть на некое трехмерное пространство, которое при этом отображено на плоскости в виде проекции. При восприятии соответствующего живописного или фотографического визуального артефакта у зрителя стремятся создать ощущение присутствия изображаемого пространства за некой визуальной плоскостью. В этом смысле визуальный артефакт может быть ассоциирован с окном в реальность искусственного пространства изображения. Тогда прозрачность представляет собой буквальную прозрачность этого воображаемого окна, то есть то, насколько ощутимым оказывается барьер между пространством, в котором существует зритель, и воображаемым пространством изображения. Иными словами, стекло воображаемого окна может быть более или менее прозрачным, тем самым привлекая к себе большее или меньшее внимание зрителя. Логично утверждать, что различные визуальные практики отличаются по потенциально доступному им уровню прозрачности. Так, живопись в среднем потенциально менее прозрачна, нежели фотография, так как создание проекции воображаемого пространства при помощи живописных технологий большей частью акцентирует внимание зрителя на живописном мазке как базовом структурном элементе живописного изображения. В фотографическом же изображении в случае аналоговой печати структурными элементами являются микроскопические химические частицы, в случае с цифровой печатью — полиграфические пиксели, которые потенциально менее заметны для зрителя, нежели живописный мазок, а значит, формируют более прозрачное стекло воображаемого окна. Также следует отметить, что чем более прозрачным является это стекло или, другими словами, чем менее выделена фактура в визуальном артефакте, тем более натуроподобным выглядит изображаемое пространство за ним. В данном проявлении живопись оказывается потенциально менее натуроподобной, нежели фотография.

Согласно предложенной выше концепции, становление различных визуальных практик возможно представить в качестве постепенного увеличения прозрачности визуального окна. С течением времени человеку

становится доступно передавать иллюзорное пространство визуальной реальности с все большей степенью достоверности. На примере живописи видно, как в течение нескольких тысячелетий она двигалась от более условных, а значит менее прозрачных изображений, таких как росписи египетских гробниц и византийские иконы, в сторону более прозрачных вариантов — к картинам эпохи академизма. Также изобретались принципиально более прозрачные визуальные технологии, которые позволяли преодолевать потенциальный предел прозрачности предшествующего визуального способа. Так, фотография изобретается в период достижения живописью предела прозрачности — в период расцвета академической живописи — и предоставляет человеку возможность продолжить наращивать степень прозрачности визуальных артефактов. В то же время важно отметить, что с изобретением новой, потенциально более прозрачной визуальной технологии зрителю теперь ясна условность фактуры предшествующей инновации. После изобретения фотографии зрителю становится очевидна фактура и условность живописной технологии. Этими составляющими изображения заинтересовываются художники импрессионизма и множества последующих художественных направлений, где они зачастую имеют большее значение, нежели передаваемые при их помощи объекты.

В некоторой степени аналогичная ситуация складывается в фотографии после достаточно раннего достижения ею предела своей прозрачности, что происходит уже спустя полвека после ее изобретения. Поэтому, к моменту появления очередной, более прозрачной визуальной технологии — кинематографа, позволившего выявить характерные ограничения предыдущих визуальных методов, а именно отсутствие в передаваемом ими пространстве четвертого измерения времени, фотографы уже активно занимались разработкой вопросов фактуры и условности фотографического изображения. Причем в данном случае следует отметить два возможных пути уменьшения прозрачности фотографического изображения. В первом случае понижение прозрачности было ориентировано на курс сближения фотографии с живописью в пользу фактуры фотографического отпечатка. Во втором случае, напротив, происходило гипертрофирование присущей фотографическому изображению детализации и связи с миром хаотической действительности. В обоих случаях полученный результат позволял акцентировать внимание зрителя на стекле воображаемого окна, а значит, указывал на искусственность полученного изображения.

В силу того, что большая прозрачность визуальной технологии способствует созданию более натуроподобного изображения, визуальные артефакты, выполненные по прогрессивным технологиям, вызывают все увеличивающуюся иллюзию действительности, создавая тем самым у зрителя фантом существования воображаемого пространства по ту сторону его плоскости. Человек все более склоняется к погружению в это иллюзорное пространство визуальной реальности и оказывается менее связан с окружающей его действительностью. В итоге логично заключить, что нарастание прозрачности визуальных средств в определенном смысле указывает на процесс постепенного отрыва человека от окружающей его действительности в пользу конструирования все более изощренных искусственных реальностей. Индивидуум все больше стремится освободиться от диктата действительности (не доступной, как отмечалось, человеческому познанию в полной мере) [5, с. 133] в пользу погружения в искусственные реальности, которые гораздо ближе ему, так как являются продуктами его сознания. Человек добивается все больших успехов в преодолении чуждой для него действительности и своей собственной ограниченности в пользу победы своего сознания над окружающим миром и преобразованием этого мира в своих целях. Этот глобальный исторический процесс привел XX век к смене индустриальной эпохи на информационную, оказал не только серьезное воздействие на характер развития визуальных практик в целом и на эволюцию фотографии, в частности, но во многом и был спровоцирован этими достижениями. Так, визуальные СМИ, возникшие и развивающиеся в контексте нарастания прозрачности совершенствующихся технологий, стали одним из главных элементов функционирования нового постиндустриального общества, где при их помощи создавались и продолжают создаваться уникальные варианты информационных реальностей, подменяющих собой действительность.

На основе многообразия отмеченных исследовательских вопросов, связанных с изучением фотографии, можно заключить, что современное исследование этой дисциплины в широких междисциплинарных рамках раскрывает обширное поле для проведения дальнейшей научной работы, где фотография рассматривается уже не только как ограниченный визуальный феномен, но как составная часть куда более глубоких процессов общекультурного свойства. В этом случае, с одной стороны, фотографическая тематика становится удачным примером для проведения анализа комплексных явлений прошлой и современной истории, а с другой стороны, у исследователя возникает возможность достичь понимания ранее малообъяснимых явлений, которые перестают выпадать из рамок исследовательской логики и органично включаются в структуру аналитической концепции.

Список литературы

1. *Флюссер В*. За философию фотографии. — СПб., 2008.
2. *Луман Н*. Реальность массмедиа. — М., 2005.
3. *Гройс Б., Пепперштейн П*. Диалог о прозрачности [Электронная ресурс]. — Режим доступа: http://www.wkzinfo.ru/russia/pepperstejn/grojs.shtml
4. *Husserl E*. Phantasy and Image Consciousness // Phantasy, Image Consciousness and Memory (1898—1925). Trans. John B. Brough. — 2005.
5. *Wiesing L*. Artificial presence: philosophical studies in image theory. Trans. by Nils F. Schott. — Stanford, 2010.

УДК 681.816
ББК 85.315.4

Д.Г. ЛОМТЕВ

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ КАРЛА ВИРТА: МАСТЕР МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И МИР ЕГО ИДЕЙ

Работа мастера музыкальных инструментов Карла Вирта (1800—1882) в Санкт-Петербурге рассматривается в контексте его трех записных книжек и роялей, сохранившихся в музеях России. Особое внимание уделяется иллюстрациям в его рукописях, которые зачастую отражают идеи мастера более точно и полно, чем сопровождающий их текст.
Ключевые слова: производство музыкальных инструментов в России, записные книжки, Вирт Карл.

Среди экспонатов Музея истории и культуры города Воткинска имеется рояль (инв. № 5428-ВМИК) с необычной историей. В 1976 году он был передан жительницей города Алевтиной Александровной Федоровой как якобы первый инструмент П.И. Чайковского. Ее слова посчитали тогда красивой легендой, которая в последующие десятилетия придавала экспонату некоторую загадочность и увеличивала интерес к нему у посетителей. Купленный Александрой Андреевной Чайковской в Санкт-Петербурге для сына Пети и перевезенный в Воткинск, где жила семья Чайковских, это и был, согласно рассказу Федоровой, тот самый рояль, на котором начал заниматься музыкой впоследствии всемирно известный русский композитор.

Однако в сентябре 2006 года, беседуя с сестрой вышеупомянутой А.А. Федоровой, музыкальным педагогом Тамарой Александровной Шишовой (род. 1915), работники музея узнали новые подробности из истории рояля. Оказалось, что перед отъездом из Воткинска Чайковские продали инструмент купцу Михаилу Нелюбину, в семье которого он находился до Гражданской войны, а затем был подарен сыном Нелюбина портному Александру Николаевичу Кожевникову. Дочь последнего, Алевтина Александровна, в замужестве Федорова, и передала рояль музею в 1976 году.

В свете этих фактов ценность экспоната возросла в разы. Однако сведения о нем исчерпывались названием Wirth («Вирт») и серийным номером 1935. Любые попытки узнать больше о производителе не привели к существенным результатам. В русскоязычных источниках даже имя фабриканта Вирта — Иоганн — упоминалось редко и, как позже выяснилось, ошибочно, а биографические данные ограничивались примерными годами его работы в Санкт-Петербурге. В ходе дальнейших изысканий стало известно, что рояли той же марки экспонируются еще в нескольких российских музеях, в частности, в Алапаевске, Казани, Москве, Самаре, Санкт-Петербурге и Ульяновске, но и там не располагали никакими точными данными о производителе.

Между тем, ряд важных сведений удалось обнаружить немецким исследователям. Согласно им, Карл Вирт (Karl Wirth) родился в 1800 году в семье органного и фортепианного мастера Франца Йозефа Вирта (1760—1819), с 1785 года работавшего в Аугсбурге. После его смерти девятнадцатилетний Карл возглавил мастерскую и, среди прочего, отремонтировал органы в церкви Св. Георга в родном Аугсбурге (1821) и церкви Св. Рассо в верхнебаварском Графрате (1824), а также построил орган для церкви Св. Максимилиана в Аугсбурге (1825).

Рекламное объявление в газете *Augsburgische Ordinari Postzeitung* от 1 мая 1824 года (№ 105) свидетельствует том, что Карл Вирт, как и его отец, занимался изготовлением фортепиано: «Во время нынешней ярмарки я объявляю почтенным господам приезжим, а также местным высокочтимым любителям музыки о том, что у меня имеются несколько готовых роялей отменного качества. Одобрение, коим многие знатоки уже удостоили эти инструменты за их полный и приятный тон, а также очень дешевая цена на них при аккуратнейшей и добротнейшей работе позволяют мне ожидать благосклонный интерес у покупателей» [1, S. 4].

О продолжительности пребывания Карла Вирта в Санкт-Петербурге имеются разные сведения. Исследователи из Германии считают годом приезда 1827-й, а отъезда — 1854-й [2, S. 296; 3, S. 206]; их коллеги из России придерживаются других дат, расширяя пребывание с 1825-го по 1857-й [4, с. 80; 5, S. 173]. Согласно заметке в газете *Der musikalische Postillon*, неудачное участие в конкурсе на строительство нового органа для церкви Св. Ульриха в Аугсбурге в 1825 году стало веской причиной скорого отъезда Вирта в Россию [6, S. 6]. Большинство сведений о его профессиональных достижениях действительно связаны с пребыванием в Санкт-Петербурге. Красноречивым фактом становится уже само число произведенных здесь роялей, по самым грубым подсчетам превышающее две с половиной тысячи. О деятельности Карла Вирта после отъезда из России ничего не известно. По мнению немецких исследователей, он поселился в Штутгарте, где прожил до самой смерти в 1882 году.

На момент приезда Вирта в Санкт-Петербург там уже работали конкурирующие между собой мастера клавишных инструментов, в подавляющем большинстве — немцы. Среди них следует особо упомянуть Иоганна Августа Тишнера (1774—1852), Фридриха Иоганна Дидерихса (1779—1846) и Иоганна Фридриха Шрёдера (1785—

1852). В короткие сроки они выдвинулись в лидеры данной отрасли и определили направления ее развития в России благодаря постоянным техническим усовершенствованиям, гибкому обновлению ассортимента в соответствии со спросом, повышению рентабельности предприятий.

Учитывая сложившееся положение, Карл Вирт принял мудрое решение продемонстрировать свое умение, не вступая сразу в конкуренцию с признанными мастерами своего дела. В изготовлении эолодиконов, инструментов наподобие фисгармонии, он нашел незанятую нишу в ассортименте и именно с одним таким инструментом принял участие в Первой публичной выставке российских мануфактурных изделий 1829 года в Санкт-Петербурге [7, с. 274]. Представленный им эолодикон можно было оценить только по звучанию, поскольку создатель категорически запретил осматривать его механику. Тем не менее, акустические впечатления послужили экспертам достаточным основанием, чтобы удостоить Карла Вирта большой серебряной медали. Награду того же достоинства получил и выше упомянутый Иоганн Август Тишнер, так что оба участника оказались в одном и том же ранге победителей. Для Вирта это означало, помимо известности и признания, расширение круга покупателей. Возможно, что успех на выставке был принят во внимание и при решении доверить ему в 1830 году ремонт и техническое обслуживание механического органа Эрмитажа.

Однако в органостроении Карл Вирт не достиг выдающихся результатов. В 1833 году он построил инструмент для петербургской евангелическо-лютеранской церкви Св. Екатерины, проданный в 1875 году общине Мюрскюля в Южной Финляндии и затем по крайней мере трижды перестроенный, в результате чего в настоящий момент из девятнадцати регистров сохранились только девять, принадлежащих первоначальной диспозиции. Вероятно к 1830-м годам относится кабинетный орган Вирта, выполненный по заказу астронома В.П. Энгельгарта (1825—1915). Владелец сменился и у этого инструмента: в 1855 году Энгельгарт подарил его своему другу, адвокату Д.В. Стасову (1828—1918), а сам приобрел новый орган.

По-иному сложилась карьера Карла Вирта как изготовителя роялей. Менее чем за десятилетие он встал в один ряд с ведущими фортепианными производителями в России. Об успехах на этом поприще стало известно на его родине. В газете *Der musikalische Postillon* от 2 января 1841 года сообщалось: «Весть из С.-Петербурга: лучшие фортепиано у Карла Вирта, причем цена на них отнюдь не завышенная. Самые хорошие стоят 1700—1800 рублей; они великолепны и далеко превосходят немецкие.

Известие сие для нас интересно еще и тем, что Карл Вирт — баварец, уроженец Аугсбурга, о чем корреспондент (композитор Адам) очевидно не знал. Когда в 1825 году местная церковь Св. Ульриха [в Аугсбурге] затеяла постройку нового большого органа, Вирт предложил свои услуги, однако ему, тогда еще едва достигшему двадцатилетнего возраста юноше, не пожелали доверить выполнение этой работы. Его это задело настолько глубоко, что он вскоре покинул отечество, решив попытать счастья в столице Российской империи. И это ему действительно удалось. Поскольку, невзирая на пожар в мастерской, лишивший его части движимого имущества, почти всех рабочих инструментов и значительных запасов древесины, К.[арл] В.[ирт] работает с 50 подручными и, тем не менее, едва успевает выполнить многочисленные заказы, коими его удостаивают чести известнейшие деятели искусства и самые почитаемые и богатейшие персоны этого города» [2, S. 6].

Среди «почитаемых персон» был, к примеру, композитор А.С. Даргомыжский, купивший в 1845 году рояль с серийным номером 2292. Сейчас этот инструмент, а также еще один, сделанный тем же мастером, находятся в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (инв. № 185 и 1942).

Государственный музей А.С. Пушкина в Москве приобрел в 1997 году у художника Н.М. Андронова рояль Вирта, на нижней стороне которого сохранилась наклейка «Зимний дворец. Покои Императрицы Марии Александровны», то есть супруги Александра II. Скорее всего, этот рояль, не имеющий серийного номера, был сделан специально для царской семьи.

В августе 1939 года Дом-музей П.И. Чайковского в Клину передал несколько экспонатов из своего запасника Государственному музею-усадьбе П.И. Чайковского в Воткинске. Среди пополнивших фонд предметов имелся рояль Вирта (инв. № МУЧ-1, ВИ-1). Этот инструмент был куплен в свое время матерью композитора в 1852 году и подарен двенадцатилетнему Петру уже в Петербурге, поскольку прежний рояль ввиду его громоздкости пришлось оставить в Воткинске. Таким образом, на родине композитора находятся теперь сразу два инструмента немецкого мастера.

В семье В.И. Ленина также имелся виртовский рояль, с которым владельцы не расставались, несмотря на переезды из Симбирска в Казань, а оттуда в Самару. Только перед очередным переездом инструмент был продал летом 1893 года. О его дальнейшем местонахождении не известно. Уже в советское время при воссоздании мемориальных экспозиций ленинских домов-музеев в названных городах устроители приобрели рояли той же марки.

Помимо сохранившихся инструментов имеется еще один источник, проливающий свет на петербургский период работы Карла Вирта. Это три его записных книжки, переданные в начале 1921 года Немецкому музею в Мюнхене дочерью мастера, художницей Анной Марией Вирт (Anna Marie Wirth, 1846—1922) и ныне хранящиеся в музейном архиве (DMA, HS 7868). Они озаглавлены соответственно *Acustische Notitzen*. *Theil II* («Акустические заметки. Часть II»), *Akustik*. *Theil IV* («Акустика. Часть IV») и *Akustik*. *Theil V* («Акустика. Часть V»). И самая нумерация, и указания автора на записи в других тетрадях подразумевают существование частей I и III, местонахождение которых не известно. Часть IV датирована 1829 годом, часть V — 1831 годом, хотя записи в нее вносились и позже вплоть до сентября 1846 года.

Все три части имеют один и тот же формат 170 x 210 мм в коричневой (часть II) и голубой обложке (части IV и V). Объем части II составляет 38 страниц (две не нумерованы), части IV — 36 страниц (из них 28 нумерованы, 32 заполнены, 4 последних пустые) и части V — 60 страниц. Кроме того, в книжки вложены записки различного формата (всего одиннадцать) с текстом и графическими изображениями.

Записи сделаны черными и красными чернилами, а также карандашом. Единственный раз в изображении рояля на странице 8 в части II помимо черных чернил использованы коричневая и желтая акварельные краски.

Большинство заметок (в общей сложности 96) посвящено вопросам изготовления фортепиано. Их распределение по трем частям неравномерно. Часть II содержит 33 записи названной тематики, в части IV их количество снижается до 14 в пользу других тем, но возрастает в последней части V до 49, занимая тем самым около трех четвертей ее объема.

Внимание Вирта сконцентрировано на тех процессах производства деталей фортепиано, которые, по-видимому, имели непосредственное отношение к работе его собственной мастерской. К примеру, в разные годы он возвращался к вопросам изготовления демпферов [8, S. 13, 21, 135] или технологии обтяжки молоточков кожей [8, S. 56, 73].

Производство корпуса фортепиано в целом и его деталей, в частности, также нашло отражение в записных книжках, причем словесному описанию автор предпочитал графические изображения. Именно в них раскрывается самое существенное, будь то различные конструкции замков [8, S. 26, 38], петля для крышки фортепиано [8, S. 26] или оформление стенки корпуса инструмента в виде «ажурной галереи» [8, S. 65]. В нескольких проекциях — вид спереди, сзади, сверху, с крышкой и без нее — изображен шестигранный корпус фортепиано с «художественной выставки» [8, S. 32], привлекший внимание Вирта своей формой. В еще одной записи той же тематики содержится подробная инструкция обработки поверхности рояля из красной древесины махагони, сопровождаемая цветной иллюстрацией [8, S. 16].

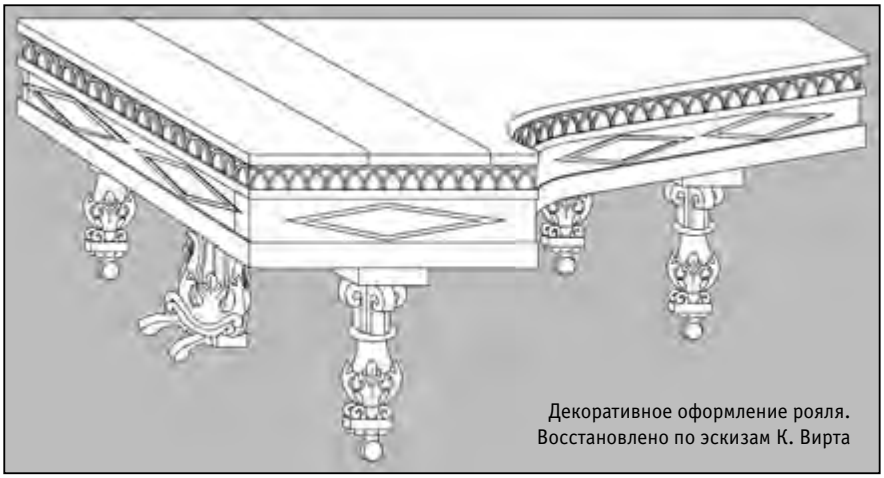
Применяемое в записных книжках обозначение толщины фортепианных струн [8, S. 15, 94] основано на распространенной в немецкоязычных странах того времени нумерации. Она начиналась с 8/0 для струн наибольшей толщины и по мере утончения через 7/0, 6/0 и т. д. уменьшалась до 00 и 0, а затем возрастала с 1 до 11. Неудобство для покупателей заключалось в том, что в зависимости от производителя струны с одним и тем же номером отличались по толщине. К примеру, номер 8/0 у нюрнбергских производителей имел в поперечном сечении 1,06 мм, у берлинских — 1,30 мм, а у венских — 1,39 мм. Вплоть до начала XIX века предпочтение отдавалось нюрнбергским струнам, но с появлением сильных конкурентов из других городов они утратили ведущие позиции. Уже в 1822 году отмечалось, что помимо нюрнбергских всё большим спросом пользуются английские и берлинские струны [9, S. 571]. Проявил к ним интерес и Вирт, о чем свидетельствуют и его критические высказывания в отношении английских струн, и составленная им сравнительная таблица нумераций нюрнбергских и берлинских струн одинаковой толщины [8, S. 64].

О резонансной деке упоминается довольно часто в связи с фортепианной механикой. Однако имеются записи, в которых внимание мастера сосредоточено именно на этой важнейшей детали инструмента. Шесть из них посвящены изготовлению и особенностям конструкции [8, S. 33, 37, 59, 96—97, 113], а две — свойствам резонансной деки [8, S. 68, 144], которые исследуются с помощью камертона и еще одним оригинальным способом, а именно, «какую форму принимает песок, рассеянный сквозь сито по резонансной деке» [10, S. 61]. Этот метод был разработан в 1787 году немецким физиком Э.Ф.Ф. Хладни (1756—1827). Однако, к каким выводам о свойствах резонансной деки привели эти эксперименты, в записных книжках не сообщается.

Среди применяемых в механике фортепиано того времени дополнительных устройств особенно заинтересовало Карла Вирта так называемое октавное соединение [8, S. 96]. Изобретенное в 1824 году Иоганном Баптистом Штрайхером (Johann Baptist Streicher, 1796—1871) в Вене, оно заключалось в том, что при нажатии клавиши одновременно ударялась соответствующая ей струна и струна октавой выше.

Имя Штрайхера, снискавшего славу успешного фортепианного мастера, встречается в записях четырежды [8, S. 101, 105, 108, 117], причем в двух случаях предлагаются усовершенствования инструментов венского коллеги. Среди других известных изготовителей упоминается Себастьен Эрар (Sébastien Érard, 1752—1831) [8, S. 121, 123, 141] и Бродвуд (фирма John Broadwood & Sons) [8, S. 199, 133], однако только в связи с разными аспектами фортепианной механики и без оценочных комментариев. Но ни один из них не удостоился столь подробного и позитивного отзыва, каковой Карл Вирт оставил о вертикальном рояле петербургского мастера Иоганна Фридриха Гейна. В вводной части отмечается, что инструмент «имел великолепный тембр и был по всему диапазону только с парным хором струн; клавиатура очень хорошая и отвечала очень точно» [10, S. 71]. Далее Вирт углубляется в оценку каждой детали, сопровождая свой анализ подробным чертежом механики, сконструированной, по его мнению, по английскому образцу.

Графические изображения различных фортепианных механик, включая упомянутую выше, демонстрируют разнообразие существовавших тогда вариантов. В записных книжках, насколько позволяет определить тот или иной тип детальность прорисовки, их представлено шесть. В отечественном инструментоведении эти разновидности не совсем корректно называют английской, венской или немецкой механикой, поскольку более точная и дифференцированная классификация наподобие немецкой в России не разработана.



Декоративное оформление рояля. Восстановлено по эскизам К. Вирта

Имеются также три изображения механики, которая не относится ни к одному из известных тогда типов. По-видимому, это собственная разработка Вирта. Первое изображение в виде эскиза без всяких комментариев содержится в части V: молоток, расположенный под струной, приводится в движение некоей эластичной деталью вроде полоски из кожи [8, S. 114]. Еще два изображения находим на вложенных в эту книжку записках [10, S. 99, 102], причем, в одной из них Карл Вирт сформулировал ряд вопросов технического характера, которые, вероятно, предстояло решить в ходе практической проверки данной модели. Однако дальнейших сведений о технической реализации его механики не сохранилось.

В записных книжках отразилось разнообразие технологических процессов в производстве органа. Здесь можно найти своего рода краткое руководство по изготовлению клавиатуры [8, S. 88], пристройке мехов [8, S. 39], пайке органных труб [8, S. 94] и обтяжке вентиля кожей [8, S. 78]. Примечательны высказанные на страницах рукописи многочисленные технические идеи, хотя большая часть их вряд ли применима на практике. К примеру, автор рассматривает несколько вариантов, позволяющих, по его мнению, достичь постепенного изменения громкости звука органных труб (crescendo и diminuendo), при этом, однако, никак не комментируя их пригодность или возможность реализации [8, S. 20, 42, 44].

Буквально с первых же страниц самой ранней из дошедших до нас записных книжек Карл Вирт документирует проведенные эксперименты, направленные на усовершенствование тембров органных труб. Вот как описывается один из них: «Если в трубу регистра Trompete дуть через гобойную трость, то она звучит как настоящая труба, на которой играют ртом (губами), и издает естественный звук трубы. Трость гобоя наверное можно сымитировать согнутыми в аналогичной форме латунными языками» [10, S. 30].

Три записи посвящены трубам Vox humana [8, S. 28, 32, 78], а именно, формам раструба, позволяющим достичь наибольшего сходства данного регистра с тембром человеческого голоса. Воспроизведение тембров других музыкальных инструментов, в том числе распространенных вне профессионального исполнительства, также занимало его воображение: «Ивовые свирели или майские дудки у мальчишек звучат недурно и потому достойны подражания с помощью оловянных труб в органе» [10, S. 38]. Далее Вирт рассуждает о возможном техническом осуществлении этой идеи.

В записных книжках зафиксирован ряд экспериментов с различными приспособлениями для увеличения громкости органных регистров. Так, он дополнил язычковые трубы длинными раструбами, насаженными один на другой, что действительно привело к усилению звука: «раструбы трубы производят очень хороший эффект, благодаря чему возможно достичь равной громкости в басу и дисканте» [10, S. 24].

Увеличению громкости органа с малым количеством регистров должен способствовать своеобразный раструб из изогнутых досок, в котором собственно органная труба находится в вертикальном, горизонтальном или наклонном положении [8, S. 18—19]. Соответствующие наброски возникли в очевидной связи с высказанной несколькими страницами ранее мыслью о постройке корпуса органа в форме раструба, где все трубы должны располагаться горизонтально [8, S. 11]. К усилению громкости может привести, согласно еще одной записи Вирта, заполнение части пространства в основании труб набивкой из дерева. Каким образом оно должно осуществляться, во всех подробностях показано на прилагаемом рисунке [8, S. 73].

Для регулировки высоты звука в деревянной трубе в случае колебаний напора воздуха Вирт создал кожаный мешочек с регулируемым противовесом, который закрепляется непосредственно перед ее боковым отверстием [8, S. 62]. Однако данная конструкция, как оказалось, не применима при быстрой игре. Поэтому Вирт разработал иные технические решения этой проблемы в виде механизмов, приближающих цинковую пластину к боковому отверстию трубы при увеличении напора воздуха и, тем самым, понижающих высоту звука [8, S. 17, 107]. Схожее приспособление в двух вариантах — сверху трубы и перед ее боковым отверстием — предусматривалось для достижения эффекта глиссандо [8, S. 35, 39].

Две записи посвящены подробному анализу вариантов конструкции деревянных труб. Характеризуя один из них, Карл Вирт упоминает о произведенном им самим ремонте труб данного типа в Эрмитаже, в результате чего улучшилось их звучание [8, S. 52]. А в более поздней записи из этой же книжки он излагает свои наблюдения об экспонате Штрассера [8, S. 73]. Вероятно, речь идет об одном и том же объекте, а именно, о так называемом Механическом оркестре, напольных часах с органом, хранящихся в Эрмитаже и в настоящее время.

Этот уникальный экспонат создан в 1801 году Иоганном Георгом Штрассером (ум. 1815), а трубы встроенного в часы органа поставил Иоганн Готлиб Габран (ок. 1750 — после 1812), музыкальные инструменты которого высоко ценились царским двором. Первоначальная диспозиция органа включала следующие регистры: Viola di Gamba 12´, Flöte 12´, Flöte 8´, Flöte 4´, Vox humana 8´ и Fugara 8´. Техническое обслуживание Механического оркестра, который часто нуждался в ремонте, вплоть до своей смерти осуществлял сам создатель, И.Г. Штрассер, с 1815 года его сын Томас (ум. 1855), а с 1856 года его внук Александр (род. 1819). Они занимались в первую очередь часовым механизмом, поэтому для ремонта органа привлекались другие мастера, в частности, Карл Вирт, который в 1830—1831 годах изготовил для Механического оркестра 49 новых труб [11].

Из десяти записей, посвященных фисгармонии и эолодикону, семь находятся в части IV и датируются 1829 годом, когда Вирт, как уже упоминалось, удостоился большой серебряной медали на Первой публичной выставке российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге именно за эолодикон. В своих записях он не только с живым интересом оценивает оба вышеназванных инструмента с позиций их технических характеристик, но и размышляет о рентабельности их производства. В частности, потенциальным рынком сбыта помимо России, по мнению Вирта, может быть Италия, «куда едут немногие механические мастера из Германии» [10, S. 52] и где таким образом еще нет острой конкуренции. В записных книжках зафиксированы детальные описания привезенных из Вены фисгармоний Йозефа Карла Фукса (1789—1832), «имеющего привилегию на улучшение оной» [10, S. 60], а также Иоганна Христиана Хайнриха (ум. 1833) и Иоганна Бауэра (1798—1829) [8, S. 69].

Внимание Вирта часто сфокусировано на возможностях улучшения акустических характеристик своих собственных инструментов. К примеру, он документирует попытки установить, «может ли эолодикон звучать округленно и наполненно или с большей резкостью, напряжением и свежестью» [10, S. 56]. Насколько полезными и значимыми были результаты таких экспериментов, показала упомянутая награда на петербургской выставке 1829 года. В настоящее время сведений о сохранившихся эолодиконах Вирта не обнаружено, потому самые подробные данные о них можно почерпнуть только в его записных книжках.

Редкие инструменты конца XVIII — первой трети XIX века, в том числе и ставшие на некоторое время модными предметами обстановки, не только занимали Вирта с точки зрения их практической и экономической целесообразности, но и побуждали его к изобретательству в этой области. Одни из таких объектов удостоились подробного описания и детальных изображений, а другие — лишь краткого упоминания.

Целая страница в части II посвящена, к примеру, орфике, изобретенной в 1795 году Карлом Леопольдом Рёллигом (ок. 1754—1804). Ее изготовление создатель поручил венскому фортепианному мастеру Йозефу Доналю (1759—1829), а сам занялся рекламой нового инструмента в различных изданиях. Одна из таких публикаций, вероятно, и легла в основу описания Карла Вирта. Данная им техническая характеристика орфики ограничивается двумя изображениями (вид сверху и спереди), размерами некоторых частей корпуса и сведениями о диапазоне клавиатуры. Но вместо ожидаемого интереса к механике инструмента Вирт задается вопросом его продажи: «Штук тридцать можно было бы взять на мюнхенскую ярмарку и там через газету расхвалить их» [10, S. 34].

Впрочем, столь слабый интерес к конструкции является скорее исключением, ведь уже через несколько страниц в той же части II во всех подробностях описывается устройство гармоники из стеклянных пластинок, изобретенной в 1791 году врачом и писателем Христианом Фридрихом Квандтом (1766—1806) из города Ниски [8, S. 29]. Звук в ней извлекается поглаживающими движениям влажных пальцев по стеклянным пластинам. Детальное описание и иллюстрация инструмента основана, по всей видимости, на публикации самого Квандта в «Журнале роскоши и мод» и связана с идеей Вирта сконструировать не нуждающийся в настройке инструмент с похожими техническими характеристиками. Рассуждения на эту тему несколько раз встречаются в записных книжках. Так, он предлагает испробовать стеклянные стержни и трубки или фарфоровые стаканы вместо струн для легкого дорожного клавира с диапазоном от четырех до пяти октав [8, S. 72] или рассматривает возможность крепления на резонансную деку стеклянных пластин как источника звука [8, S. 98]. В качестве альтернативы музыкальным струнам рассматриваются и «зубья как у стальной гребенки в музыкальных шкатулках» [10, S. 44], и стальные стержни, и даже железные прутья [8, S. 136].

Гитара как непременный атрибут салонного музицирования в России вдохновила Вирта на разработку причудливой модели, которая носилась бы в шляпе [8, S. 58]. Согласно эскизам такая гитара должна иметь круглый корпус, вероятно, подходящий по размеру цилиндра, модного головного убора 1820-х годов. Вирт не разъясняет, однако, предполагается ли какой-либо футляр для съемного гитарного грифа со струнами.

Семиструнная гитара также не осталась без рационализаторских идей. Для нее, по замыслу Вирта, вполне подойдет насадка с молоточками, ударяющими по струнам, что «наверняка найдет одобрение публики, особенно на концерте виртуоза» [10, S. 58].

Идея подобного устройства с молоточками, управляемыми клавишами, не нова. Впервые она была воплощена в шестиструнной гитаре в 1799 году прусским королевским инструментальным мастером Антоном Бахманом (1716—1800) и в последующее время несколько раз усовершенствована его сыном Карлом Людвигом Бахманом (1748—1809). В отличие от стационарной механики этих моделей Вирт предлагает съемную конструкцию, которая подходила бы для любой гитары [8, S. 63]. Но маленький размер и неточность изображения, сопровождающего его

запись, к сожалению, не позволяют сделать каких-либо выводов об этом устройстве.

Иной раз в процессе изучения того или иного редкого инструмента Вирт разрабатывал на его основе собственные модели. Так, в части II имеется схема механики клавишного инструмента с горизонтальным натяжением струн [8, S. 25]. Согласно кратким пояснениям звук в нем извлекается не молотком, а деревянным рычагом, который соприкасается с крутящимся валиком и передает возникающие вибрации струне. Указание «смотри стр. 33» ведет к другой записи в той же самой книжке [8, S. 43]. Там Вирт описывает устройство гармоникорда, изобретенного дрезденскими механиками Иоганном Готфридом Кауфманом (1752—1818) и его сыном Фридрихом Вильгельмом Кауфманом (1785—1866). Здесь также имеется иллюстрация, на которой легко узнаваемо устройство, аналогичное упомянутому выше, но на этот раз с вертикально расположенными струнами. Таким образом, предыдущую запись можно расценивать как придуманную Виртом модификацию гармоникорда, подогнанную под форму рояля.

В отзывах современников о тогда совсем новом изобретении отца и сына Кауфманов отмечалось, что гармоникорд по тембру ближе всего к эоловой арфе и особенно к фисгармонии. Последнюю он превосходит и по силе звука, особенно в басовом регистре, и по подвижности механики, позволяющей играть произведения в самом быстром темпе. В зависимости от силы нажатия на клавишу на гармоникорде были возможны динамические оттенки и даже тремоло, а сам звук сохранял одинаковую силу сколь угодно долго и без характерных для фисгармонии колебаний. Скорее всего, именно эти акустические особенности гармоникорда обусловили интерес Карла Вирта, учитывая его эксперименты по усовершенствованию эолодикона.

Запись с изображением необычного духового инструмента с клапанами [8, S. 57] содержит интересные сведения из истории русской роговой музыки. Былой ее популярности Карл Вирт не застал, поскольку в 1830-е годы употребление роговых оркестров существенно сократилось. Со времени их возникновения в 1751 году по инициативе гофмаршала Семена Кирилловича Нарышкина (1710—1775) конусообразные инструменты различной длины (до трех метров), выполненные из листовой меди, издавали только один тон хроматического звукоряда. Это ограничение, по-видимому, снималось наличием четырех клапанов, о которых сообщает Карл Вирт. Соответственно, в его записи речь идет о модернизированном варианте. По заказу обер-егермейстера Дмитрия Львовича Нарышкина (1764—1838) изготовлением инструментов занимался некий Кунц (указана только фамилия) в мастерской на Большой Мещанской улице в Санкт-Петербурге.

На струнную гармонику Вирт обратил внимание, видимо, из-за ее тембра, «схожего с эолодиконом» [8, S. 71]. Довольно поверхностное ее описание, основанное к тому же на высказываниях некоего «молодого Фебрие», не позволило воссоздать корректное графическое изображение инструмента, ограничив попытку иллюстрации уровнем приблизительной схемы.

Идея использования смычка или подобного ему приспособления для извлечения звука лежит в основе гвоздевой гармоники или, как ее еще называли, гвоздевой скрипки, придуманной в середине XVIII века скрипачом Иоганном Вильде, переселившимся в Петербург из Баварии. Хотя Вирт и называет инструмент «стальной гармоникой», сопровождает, однако, его описание изображением типичных для гвоздевой скрипки металлических стержней на полукруглой резонаторной коробке. Предложения по улучшению этого инструмента с четырьмя эскизами стали хронологически последней заметкой о редких инструментах и предпоследней во всем корпусе сохранившихся записей [8, S. 145].

Как следует из вышеизложенного анализа записных книжек, их отличает широкий спектр рассматриваемых тем, далеко выходящих за рамки данного самим автором названия «Акустика». Значительно число графических изображений, которые служат Карлу Вирту не только в качестве иллюстраций. Будучи неотъемлемой частью его записей, они зачастую отражают его идеи более точно и полно, чем сопровождающий их текст. Рукописи представляют собой редкий и потому особенно ценный первоисточник, раскрывающий не только подробности работы Карла Вирта в России, но также исторический и технологический аспекты изготовления музыкальных инструментов в Европе первой половины XIX века.

Список литературы

1. Augsburgische Ordinari Postzeitung —1824. — 1 Mai. — Nr. 105.
2. *Fischer H., Wohnhaas Th*. Historische Orgeln in Schwaben. — München: Schnell&Steiner, 1982.
3. *Henkel H*. Lexikon deutscher Klavierbauer. — Frankfurt am Main: Bochinsky, 2000.
4. *Сергеев М.В*. Фортепианное дело в Петербурге XIX века (по материалам русской периодической печати) // Российская культура глазами молодых ученых. — Вып. 3. — СПб., 1994.
5. *Rojsman L*. Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur. — Mettlach: GdO, 2001.
6. Der musikalische Postillon. — 1841. — Nr. 1.
7. Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге 1829 года. — СПб., 1829.
8. *Lomtev D*. Karl Wirths Notizb cher: Ideenwelt eines Musikinstrumentenbauers. Teil 1 — Faksimile. — München: Deutsches Museum, 2014.
9. *Kee S. von*. Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im sterreichischen Kaiserstaate. Bd. 2. — Wien: Carl Gerold, 1822.
10. *Lomtev D*. Karl Wirths Notizb cher: Ideenwelt eines Musikinstrumentenbauers. Teil 2. — Transkription. — München: Deutsches Museum, 2014.
11. РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 118. Л. 39.

УДК 86-96+11+13+14
ББК 83.3(2Рос=Рус)6+87.21

А.Б. ШУЛЫНДИНА

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ДАНИИЛА АНДРЕЕВА КАК ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Осуществлена попытка исследования мировоззрения великого русского писателя-духовидца Д. Андреева как целостной философско-мировоззренческой системы, нашедшей отражение в его знаменитом произведении «Роза мира». Мировоззрение Д. Андреева внутренне близко философским диалектическим концепциям (В.С. Соловьёв, Н.О. Лосский, С.Л. Франк) и философской христианской мистической традиции (имяславие). Д. Андреев внес значительный вклад в осознание метаистории России и внутренней духовной жизни человека.
Ключевые слова: Даниил Андреев, метаистория, мировоззрение, Божественное Начало, единая база духовного знания, бого-сотворчество, духовный опыт, «вирусы сознания», уровень развития.

Мировоззрение великого русского писателя-духовидца Даниила Андреева, нашедшее отражение в его знаменитом произведении «Роза мира», в силу многих причин не может быть подвергнуто анализу в рамках той методологии исследования, которая всегда применялась в традиционной «позитивистки-ориентированной» науке. Это связано с тем, что с точки зрения этого метода подобные вещи могут быть видны лишь «гадательно, сквозь тусклое стекло». Для адекватного восприятия текстов писателя исследователь должен иметь опыт, хотя бы в какой-то степени созвучный с опытом создателя «Розы мира», и схожую внутреннюю структуру личности и мышления.

Только в этом случае (даже при некоторых различиях в характерах опытов) общая внутренняя направленность

мысли исследователя приведет к результатам, подтверждающим визионерские открытия Д. Андреева в области «запредельного» и, напротив, иные области опыта переживания «запредельного» могут находить подтверждение в размышлениях писателя, то есть здесь возможно взаимообогащение и взаимодополнение, приводящее к сходному синтетическому результату. Не случайно Д. Андреев писал: «Без всяких гарантий опыту другого поверит тот, чей душевный строй хотя бы отчасти ему созвучен» [1, с. 39].

Следует учесть, что визионерский опыт Д. Андреева находит подтверждение в конкретных научных открытиях, которые были сделаны уже после ухода писателя из жизни. Так, например, археологическими раскопками и современными исследованиями подтверждается все то, что Д. Андреев писал о хараппской цивилизации, которую он относил к «дравидической», с указанием исторического времени странной катастрофы, приведшей к ее гибели (вся информация по этому вопросу во времена Д. Андреева была или неверна, или вообще отсутствовала). Другой, столь же поразительный пример — это информация о наличии внутренней структуры у протонов, а также прозрения писателя в области теоретической физики, к которым современная наука только начинает приближаться [2]. Подобные совпадения заставляют гораздо более серьезно, чем это обычно принято, относиться к творчеству Д. Андреева как к источнику потенциально верной и ценной информации, а не просто как к оригинальному художественному явлению, а также изучать его мировоззрение в целом.

Одним из главных и необходимых условий более или менее адекватного восприятия Д. Андреева является то, что можно назвать *метаисторическим* чутьем — видением мира как *органического целого*, в котором все мироздание является местом обитания и взаимодействия самоопределяющихся деятелей, обладающих различными, соответствующими уровням их развития, степенями осознанности и свободы.

Под «деятелями, обладающими разной степенью осознанности», что важно подчеркнуть, понимаются не только люди, но и различные самоосознающие субстанции иного вида: природные силы (называемые Д. Андреевым «стихиалиями»), «души» животных, растений, минералов, бактерий, всех тех деятелей, которые находятся в сферах, расположенных за пределами привычного нам видимого мира (в терминологии Д. Андреева — в мирах «восходящего ряда» и мирах «нисходящего ряда»). Все они имеют сложное строение, причем проявленная в физическом мире часть их существа — лишь некая верхушка айсберга, возвышающегося над не видимым обычным зрением комплексом тел, имеющих иную, более тонкую материальность. При этом в основе каждого полноценного существа лежит богосотворенная (или — в редких случаях — богорожденная) монада, находящаяся вне времени и пространства, над которой надстроены «шельт», «астральное», «эфирное» и, наконец, физическое тела. Вся эта сложная система тел проходит свое развитие во времени и пространстве, в процессе реинкарнаций обогащается опытом, при этом каждое самоосознающее существо обладает возможностью выбора, и степень свободы существа увеличивается по мере его развития.

Научные открытия XX века свидетельствуют, что некие свобода и необусловленность, указывающие на существование определенного изнутри идущего импульса, косвенно дают повод предположить наличие определенной степени осознанности и свободы, проявляющихся на самых разных уровнях мироздания, начиная с самых примитивных. Так, опираясь на открытия еще своего времени (первой половины XX века), Н.О. Лосский указывал на первичные реакции притяжения—отталкивания, которые свойственны всем живым и неживым природным существам и действуют во всем материальном мире, например, в атомах [3, с. 333—340]. Современная физика свидетельствует, например, что направление перемещения электрона не может быть полностью предугадано.

Наиболее полно отражает реальность та картина мироздания (в какую бы внешнюю форму — философскую, религиозно-мистическую, «метафизическую» (в кантовском понимании) — она не облекалась), которая учитывает эту динамическую и изнутри идущую составляющую мироздания. Как представляется, наиболее близка к этому философская система Н.О. Лосского, предложившего для выражения такой системы самоопределяющихся деятелей термин «субстанциальные деятели». Именно внутренний выбор субстанциального деятеля обусловливает и тот набор внешних факторов, который он формирует вокруг себя, поэтому, по Н.О. Лосскому, мир есть творение субстанциальных деятелей. Близко к этому и учение С.Л. Франка, который считал, что каждый элемент мироздания обладает той или иной степенью осознанности, которую он называл «душой». При этом стихийно-изменчивая субстанция «души» обладает «первично-бессознательными» волевыми реакциями на любую идею или образ, что выражается в некоем позыве и движении в сторону образа (притяжение) или, напротив, отталкивании от него [4]. Такая бессознательная первичная оценка душой того или иного феномена свидетельствует о том, что в ней присутствует некий центр, начало, *формирующее* и *направляющее движения души*. Сам подбор «материала», «привлекаемого» в душевную жизнь, во многом организуется именно этой внутренней направленностью души.

Концепция Д. Андреева внутренне близка вышеупомянутым философским теориям, однако визионерский опыт писателя во многом существенно дополняет и обогащает картину, созданную Н.О. Лосским и С.Л. Франком.

Сложнейший процесс становления и развития самоопределяющихся и развивающихся деятелей называется Д. Андреевым метаисторией, причем, в силу ряда метаисторических причин, главнейшей из которых оказалось отпадение одной из богорожденных монад от светлого пути развития, что привело к формированию системы демонических миров, вся метаистория становится ареной борьбы разнонаправленных — божественных и демонических — духовных сил. Реальные проявленные в истории события являются лишь внешней канвой тех глубоких

процессов, которые происходят в метаистории. При этом каждый из враждующих лагерей состоит из деятелей различного порядка и уровня. И каждый из них вносит в мироздание свою лепту в зависимости от своего уровня: люди «инвольтируются» некими силами для совершения определенных (светлых или темных) миссий, но и сами они также имеют некую свободу выбора, которая повышается в зависимости от степени их развития. Кроме того, люди могут также влиять на те существа, которые находятся в иных мирах, «подпитывая» их своими («светлыми» или «темными», «высокими» или «низкими») «излучениями».

Деятели, вставшие на путь Добра, развиваются в сторону усложнения и обогащения сфер их мировосприятия и мироощущения, усиления осознанности, усиления своей связи со всем мирозданием и своей ответственности за его судьбу, увеличения своей творческой мощи, то есть способности участвовать в творческом историческом (метаисторическом) процессе. Деятели, развивающиеся по пути зла, усиливают свою «отделенность» от окружающего их мироздания и направляют все свои силы на увеличение своей собственной эгоистически понимаемой мощи и влияния в ущерб другим деятелям. Следствием этой направленности их развития является ослабление осознанности, снижение богатства восприятия и мышления.

При этом тот или иной внутренний выбор оказывает воздействие на все тело деятеля, в том числе, на его «физически проявленную» материальность. Следствием развития деятеля по пути Добра является «разрежение» и «облегчение» его материальности. Чем выше уровень развития и усложнения деятеля на этом пути, тем более энергетически «легкой», «мобильной» (то есть способной к быстрому видоизменению своей структуры) становится его материальная оболочка. В пределе такой деятель способен преобразовывать свое тело в некую «разреженную субстанцию», проходить сквозь предметы, путешествовать по различным мирам, существовать в мирах со многим количеством измерений, его тело становится все менее подверженным разрушению и смерти. Выбор отрицательного пути и движение по нему способствует все большей «отяжеленности» тела, возрастанию его плотности, что делает его неспособным к мобильному перемещению, к выходу за пределы «грубой материальности», к существованию в тонких и сложных мирах. Даже если такое тело приобретает некие «сверхъестественные» способности, даруемые тому или иному деятелю для выполнения каких-либо «темных миссий» на Земле демоническими силами, такие способности все равно безмерно ограничены по сравнению с возможностями тел, формируемых более «тонкими» энергиями. Кроме того, такие тела весьма нестабильны и недолговечны, так как они подвержены закону «кармического воздаяния», и «энергетическая тяжесть» в *посмертьи* неизменно увлекает их в демонические, адские миры.

В общую картину мироздания входят некие многоуровневые структуры, названные Д. Андреевым *метакультурами*, формирующими значительные духовные течения человечества, внешне проявленные как религии и социально-государственные образования. По Д. Андрееву, метакультура — сложная система миров, которая включает не только «земной слой» культуры, но и находящиеся за пределами земного пространства «верхние» миры «светлой направленности», являющиеся носителями той вневременной божественной сверхидеи, которую данная метакультура призвана привнести в мироздание, и служащие местом пребывания сил, ведущих человечество по пути просветления и преображения, а также «нижние», «демонические» миры, в которых сконцентрированы силы, противодействующие силам светлой направленности. Каждой *метакультуре* присущи определенные черты, связанные с особенностями «божественной миссии» этой *метакультуры* и того духовного пути, который является результатом совместного выбора всех обитателей данной *метакультуры*. Существование человека не только в процессе земной жизни, но и после смерти, и в перерывах между новыми воплощениями на земле, обусловливает основы его мировоззрения, мировосприятия, особую «пристрастность» его к определенным, типичным для этой метакультуры архетипам (хотя уровень его восприятия может быть самым разным — от низшего бессознательного до сознательного и творчески осмысленного). Метакультуры не отъединены друг от друга, они находятся в динамически сложном процессе взаимодействия. Выбор деятелем той или иной направленности развития приводит любое существо после смерти его физического тела в то или иное, соответствующее степени его «возвышения» или «падения», место в ряду миров «восходящего» или «нисходящего» порядков, где он становится подверженным действию законов конкретного мира. И хотя в общем и целом эти законы едины для всех *метакультур*, все же есть и некоторые отличия, касающиеся судьбы «деятелей» разных *метакультур*, кроме того, в одних случаях законы более «мягки» и «гуманны», в других — более жестки.

Следует обратить внимание на то, что при всем богатстве и разнообразии исторических эпох, культур, миров, представленных Д. Андреевым в «Розе мира», мироздание, несомненно, является для него «органически целым». По сути, мировоззрение писателя есть достаточно убедительное и последовательное выражение гармоничной целостности бытия, в котором все дуализмы суть лишь внешняя видимость *внутренней единой гармоничной* сути вещей, единого источника — Божественного Начала.

Не будучи профессиональным философом, не владея в полной мере философским категориальным аппаратом, Д. Андреев тем не менее интуитивно выстраивает последовательную мировоззренческую систему, которая позволяет ему приблизиться к решению тех вопросов, над которыми человечество раздумывало веками и которые являются непреодолимыми препятствиями для разрешения «загадок мира» как для многих «традиционных ученых», так и для многих «религиозных людей»[1].

[1] В рамках небольшой статьи сложно провести полный анализ мировоззренческой системы Д. Андреева. Цель автора — наметить такую возможность и создать базу для дальнейших исследований.

Главным условием познания («гносеологической координации» по Н.О. Лосскому), позволяющим человеку настроить свои чувства и разум на то, чтобы *внутренне прочувствовать и осмыслить мир как «единое органическое целое», пронизанное Божественным Началом, является настроенность человека на «синергийную» взаимосвязь Творца, человека и мира*. Не случайно, например, православное христианство издавна отдавало первенство не «рациональному», а «сердечному» постижению мира, а русские старцы и Отцы Церкви говорили, что «надо стать умом в сердце пред Господом и стоять пред Ним» [5, с. 69]. Преимущество «сердечного созерцания» перед «рациональным мышлением» состоит в том, что именно сердце как условный орган мистической интуиции есть ключ к *подлинному внутреннему* познанию, а «познать всем сердцем» значит «*понять всецело*» [6, с. 536]. То, что «Роза мира» написана человеком, который обладал этим внутренним опытом, позволяющим чувствовать Божественное Начало как бы «разлитым» в мироздании, во всех его стихиях и существах, пронизывающим все существующее, очевидно для любого, кто хоть раз в жизни переживал то, что мы называем «религиозным опытом».

Достаточно гармонично синтезируются в мировоззрении Андреева «материальное» и «духовное», «тело и душа», «мистическое» и «обыденное», «сознание» и «материя», «божественное» и «земное».

Если вычленить некую философскую суть того, что описано в «Розе мира», то можно сказать, что все «дуализмы» бытия для него суть проявления единого «поля Абсолюта». Находясь в этом поле, все существа сочетают в себе духовность, обязательно проявленную в «телесности», хотя эта телесность может быть разного уровня — от самого тонкого (объекты, изучаемые *трансфизикой*) до грубоматериального (объекты, изучаемые физикой). Чисто духовным существом, согласно Д. Андрееву, может быть только Бог-Творец. То, что мы называем областью «мистического» (по контрасту с областью «обыденного»), не есть некая особая, отделенная от человека непроницаемой стеной, область, так как, по сути, способность к «мистическому восприятию» является лишь способностью к «расширению восприятия», что обусловлено степенью развития того или иного существа, благодаря чему оно может воспринимать и те области мироздания, которые другим, менее развитым существам, кажутся «запредельными». В этом Д. Андреев демонстрирует глубокое единство с идеями В.С. Соловьёва, который считал, что мистика — это видение реальных и живых жизненных явлений в их подлинной полноте, целостности и во всех взаимосвязях, поэтому «различие между нашим обыкновенным познанием и познанием метафизическим может быть только относительное или степенное» [7, с. 212].

То, что обычно называется «сознанием», по Д. Андрееву, является началом, пронизывающим все материальные уровни мироздания (хотя уровень сознания может быть самым разным — от самого грубого и примитивного у более простых существ до самого сложного и многогранного у существ более развитых). Природа, как и человек, представляется Д. Андрееву мыслящим и одушевленным существом (точнее, сложным конгломератом многих мыслящих существ), и человек оказывается способным взаимодействовать со всем мирозданием именно как с живым одушевленным, обладающим сознанием существом (точнее, с живыми существами). При этом сознания всех существ, существующие в едином «поле Абсолюта», «взаимопроницаемы», границы между ними приоткрыты. В этом идеи Д. Андреева также полностью совпадают с идеями В.С. Соловьёва, для которого мироздание есть способ существования и взаимодействия существ, обладающих разной степенью осознанности.

Необходимо подчеркнуть, что мировоззрение Д. Андреева не является всего лишь выражением поэтически поданного гилозоизма, а «одушевление» и «наделение сознанием» всех уровней бытия не предполагает профанации идеи Бога, а ставит их в иерархически понятные и гармонично-взаимодополняющие отношения: Бог-Творец есть создатель вечных божественных монад, а мироздание — результат совместной деятельности Бога-Творца и сотворенных Богом (или — в редких случаях — богорожденных) монад, которые, создавая и «наращивая» систему тел, проходят в этих телах сложнейшее развитие, совершая в его процессе более или менее осознанные выборы.

Как известно, противопоставление креационизма и эманации является одним из существеннейших «камней преткновения» в истории человеческой мысли. Особенно глубоки, внешне непреодолимы в этом вопросе разногласия представителей теологии и философии. Идея эманации связывается с философской диалектической традицией и часто отсылается к идее пантеизма, тогда как идея креационизма полагается единственно адекватной формой изложения теистической доктрины и единственным адекватным способом выражения отделенности трансцендентного Божества от сотворенного им мира.

Однако если принять в качестве основы идею о том, что творение бессмертных монад Божественным Началом есть проявление истекающих из него и порождаемых им энергий, то пропасть между Творцом и творением преодолевается как на уровне внутреннего опыта (опыта, который мы называем «мистическим» и который делает любое существо способным ощутить Божественные энергии), так и на уровне «оплодотворенного» этим опытом разума. Такое мировоззрение *не предполагает преодоления метафизической пропасти* (кардинального отличия Творца и творения по сущности), но выражает идею связи мироздания с Творцом как идею пронизанности всего мироздания и в том числе всех «уровней тел» человека, и с энергиями Творца, что делает его потенциально способным *не только к познанию Бога, но и к преображению и возвышению (обожению) всего его существа, в том числе, и грубо телесной его части*. Эти идеи находят практическое применение в исихастско-имяславских практиках «умно-сердечной молитвы, внутреннего делания», через которые происходит «духовное преображение и обожение ума, чувств и тела человека» [8, с. 31].

Согласно Д. Андрееву, конечной целью развития всех существ является именно «просветление» всех тел, то есть насыщение их «божественными энергиями», выводящими существо на уровень качественно более высокий, чем существование в виде изначальной монады — на уровень сложнейшей, качественно обогатившейся путем долгого развития «личности Абсолюта». Таким образом, целью исторического процесса является не уничтожение телесности (так как оно в принципе невозможно), а ее «просветление». Существование же в процессе развития деятеля телесных оболочек всех уровней — от самого тонкого до самого грубого, физического — соответствует той или иной ступени развития и предназначено для решения конкретных задач определенного уровня развития.

Следует обратить внимание также на диаду Добра и Зла, которая, согласно Д. Андрееву, хотя и находится в состоянии противостояния, не представляется абсолютным противоречием, а является лишь некоей временной «болезнью роста», возникшей вследствие выбора некоторыми существами отрицательного пути развития. Конечной целью развития любого существа, временно выбравшего «нисходящий путь», является, согласно Д. Андрееву, *осознание «тупиковости» такого пути развития и переход его на путь Добра* (в христианской терминологии — «спасение» всех существ).

Представление, что мир неуклонно движется к всеобщему совершенству или, выражаясь христианским теологическим языком, к всеобщему спасению (апокатастазису), так как в противном случае (при условии сохранения вечности мучений грешников) Бог не был бы Абсолютным Добром — вообще является одной из центральных идей русской культуры. В своей работе «Бог и мировое зло» Н.О. Лосский последовательно философски обосновывает идею необходимости прихода к Добру каждого «субстанциального деятеля». Только в Боге каждый деятель может обрести ту степень полноты, к которой не может не стремиться каждое сотворенное Богом существо. Поэтому рано или поздно, исчерпав все возможности «развития во зле», любое существо неизбежно придет к Добру[2].

Д. Андреев пишет о том, что в процессе будущего бого-сотворчества в решении задач преображения земного бытия в качестве со-творцов и союзников человека будут участвовать и стихии, которые уже не будут отвергаться «целиком и полностью» вместе со всем «испорченным миром» так, как это произошло в рамках исторического христианства. Именно поэтому утратилось ощущение внутренней связи со стихиями, благодаря чему действие этих сил в мироздании стало признаваться слепой и неуправляемой стихийной силой, и возобладало хищническое, потребительское и «механическое» отношение к природе. Однако эти стихии (по Д. Андрееву, «стихиалии») также являются служителями светлой или темной направленности, причем последние подлежат исправлению и возвышению и должны вместе со светлыми стихиями внести свой существенный вклад в дело будущего преображения земного мироздания.

Таким образом, у Д. Андреева идея преобразования стихийного начала во всем мироздании, как в человеке, так и во всей природе, — из его хаотического состояния в состояние упорядоченное, осмысленное и направленное на созидание будущей гармонии мироздания, возможное на земле при изменении самого качества ее существования. Идея, которая неоднократно высказывалась В.С. Соловьёвым, Б.П. Вышеславцевым, Н.О. Лосским, Е.Н. Трубецким и другими русскими философами, выражена в образно-персонифицированной форме.

Согласно Д. Андрееву, хотя вся метаистория, управляемая *промыслительными силами*, движется в направлении будущего преображения всего земного бытия, но на скорость и характер такого движения влияет выбор существ, участвующих в *метаисторическом* процессе. Так, будущее преображение человека и всего земного мира предполагает не только активную деятельность существ «восходящего ряда», но и существенные усилия представителей человечества, коренного пересмотра всего привычного, «человечески ориентированного» способа существования и мышления: в первую очередь, создания некоей *единой базы духовного знания*, объединяющего положительные духовные достижения различных религиозных традиций (и даже создания на этой базе некоей международной общественной организации[3]), сознательного содружества людей с высшими силами «светлого направления», выхода каждого человека на иной, более высокий уровень развития положительной направленности. И лишь для полного завершения процесса требуется коренное преображающее вмешательство в исторический процесс Христа-логоса-демиурга, не закончившего свою миссию во время своего первого прихода на Землю и готовящегося довести ее до конца во время своего второго пришествия. Именно это «заключительное» вмешательство в процесс истории, призванное изменить «баланс сил» в сторону сил света и действующее совместно со свободной волей людей, способно в будущем преобразить все земное бытие.

Весьма последователен и убедителен Д. Андреев в описании всех тех препон, которые тормозят развитие человечества и всего земного мира, приводя к всевозможным трагическим историческим коллизиям и нередко на многие века заводя человечество в тупик.

Одна из главных препон на пути наиболее благоприятного развития — отсутствие консолидации всех духовных сил «светлого направления», в особенности религиозных конфессий, отсутствие стремления к осмыслению и синтезированию наработанного человечеством в рамках

[2] В отличие от Д. Андреева, Н.О. Лосский предположил, что процесс «прихода к Добру» продолжается бесконечно, так как на место деятелей, занявших место в «Божьем царстве», Бог активирует на Земле соответствующее количество деятелей, которые только начинают свое развитие [3].

[3] Такая организация основана не на идее экуменизма (в привычном понимании), а на идее глубинной духовной интеграции положительных достижений всех метакультур, существующих в земной цивилизации, в единую интегральную базу знания-ведения.

«...мистицизм, в своей основе, есть не учение, даже не вера, в общепринятом смысле слова, а внутреннее переживание, опыт <...> совершенно справедливо путь мистической жизни называют путем опытного богопознания. Но значение внутреннего опыта не может игнорировать и религия. Иначе она превратится, в лучшем случае, в отвлеченную доктрину, в безжизненную философему, в худшем — в пустое обрядоверие, бездушный формализм»

П. Минин

различных религиозных традиций ценнейшего духовного опыта. По мнению Андреева, особой косностью отличается исторически сложившееся православное христианство, которое ставит на первый план идею личного спасения, а не идею творческого преображения земного мироздания. Впрочем, такие же особенности, по Д. Андрееву, присущи и многим другим существующим на земле культурным и религиозным традициям, «выпячивающим» собственную исключительность и не желающим налаживать подлинные духовные связи *метакультур*. Между тем, если бы человечество попыталось наладить эти связи, многие противоречия, кажущиеся неразрешимыми, были бы преодолены.

Один из сильнейших «вирусов сознания», «парализующих» активное и осознанное стремление человечества к Свету, о котором справедливо пишет Д. Андреев, — это негласное и неосознанно вошедшее в плоть и кровь человечества *признание того, что законы земного мира, зачастую жестокие и бесчеловечные, являются незыблемыми*. В своей работе он неоднократно подчеркивал, что эти законы сформировались под действием демонического элемента, оказавшего влияние на земную историю (влияние демона Гаттунгра), и представители миров «восходящего ряда» во всех *метакультурах* постоянно работают над их смягчением.

Хотя в принципе исторически сложившееся христианство также признает временность существования этих законов, их преобразование как бы «отодвинулось за пределы» конкретного бытия, перенеслось в какое-то очень отдаленное будущее. Поэтому многие православные христиане стали считать своей целью лишь личное спасение после смерти, и их активность в борьбе со злом мира была парализована.

Однако для Даниила Андреева, как для истинно верующего человека, неприемлема позиция «отодвигания» победы Добра в отдаленное будущее, соглашательская и пассивная позиция в отношении к земному злу. Философское обоснование активного участия верующего человека в делах мира, в том числе в борьбе с земным злом, было предложено И.А. Ильиным в работе «О сопротивлении злу силой». Подобную же позицию отстаивал и Б.П. Вышеславцев, который, в частности, писал: «Смерть, гибель, страдание, крест — не есть последнее слово для христианства. Идеальная победа мученика и святого и «вечная память» о нем — тоже не последнее слово. *Только реальное Воскресение Христово и реальное преображение всего мира есть последнее слово. Это значит: то, что заслуживает жизни — будет жить; то, чему нельзя умереть, — не умрет <...> Нельзя устранить из человеческого сердца желания полной и мощной победы всех ценностей и святынь, их воплощения на Земле и во всем космосе* («Да приидет Царствие Твое»). *Мы верим в конечную победу добра и внутреннее саморазрушение зла и не верить не можем* (курсив мой. — *А.Ш.*)» [9, с. 706].

Д. Андреев разбирает также иные «вирусы сознания», занесенные в умы людей силами тех, кто пошел по отрицательному пути развития, и во многом поддерживаемые человечеством в силу веками укоренившихся привычных традиций, отсутствия необходимых знаний и отсутствия стремления к ним. При этом, как это отмечает Д. Андреев, православное христианство заражено большинством из этих «вирусов».

Одно из таких искажений — возникновение все большей дистанции между человеком и Богом, приведшее к тому, что *возможности* опытного богопознания (мистики) стали представляться уделом немногих избранных (святых, праведников), а для большинства — делом достаточно непонятным, в некотором роде «подозрительно-опасным» и подспудно (а то и открыто) осуждаемым. Не случайно, любые официальные церкви всегда с большим подозрением относились к проявлениям «духовидчества». Между тем, о непреходящем значении именно этого опыта и опасности его отвержения для любой религии писал, например, П. Минин: «...мистицизм, в своей основе, есть не учение, даже не вера, в общепринятом смысле слова, а внутреннее переживание, опыт <...> совершенно справедливо путь мистической жизни называют путем опытного богопознания. Но значение внутреннего опыта *не может игнорировать и религия. Иначе она превратится, в лучшем случае, в отвлеченную доктрину, в безжизненную философему, в худшем — в пустое обрядоверие, бездушный формализм* (курсив мой. — *А.Ш.*)» [10, с. 12].

По сути, единственным «мостом» от человека к Богу в исторически сложившемся православном христианстве стала представляться молитва слабого человека к всесильному непонятному и бесконечно отдаленному от человека существу. Живое и динамичное общение души

с Богом превратилось в свод мертвых правил, а живые Божественные ценности — в абстракцию (процесс этот явственно виден в историческом развитии католицизма, а также в целой серии философских рационалистических систем, начавших появляться еще с эпохи Позднего Средневековья, в которых «божественное» стало, по сути, синонимом «рационального», «интеллектуального»). Отсюда проистекает неоправданное смешение духовного и интеллектуального (и нередко подмена одного другим), о чем неоднократно писал Д. Андреев. Отсюда же — и разрыв между наукой и нравственностью.

Следует еще раз подчеркнуть, что для Д. Андреева Божественное Начало не отъединено от мира и не противопоставлено ему, а разлито по всему мирозданию и проявлено во всех деятелях, в том числе и в «стихиалиях». Можно сказать, что писатель обладал тем, что в терминах американского психолога С. Грофа называется «космическим сознанием». Такое мироощущение позволяет на самом глубинном уровне ощущать взаимосвязь человека со всем мирозданием. Чем более утрачивается это чувство, тем более отъединенным, как бы «выброшенным из мироздания», оказывается каждое самоосознающее существо. Движение по «восходящему пути развития» увеличивает эту связь, а движение по нисходящему пути развития — напротив, уменьшает.

Утрата ощущения и осознания божественной природы как мироздания, так и человека приводит также к многим другим значительным искажениям, тормозящим движение по «восходящему пути». Отсюда — «воинствующий» антропоцентризм, при котором человек негласно признается как бы единственным разумным существом, имеющим право по своему усмотрению, часто потребительски и хищнически, распоряжаться судьбами и жизнью животных и всей природы.

Еще одно существенное искажение — утрата человеком стремления к всестороннему развитию личности, которое постепенно стало расцениваться как проявление «гордыни» и «демонического влияния». По сути, как на протяжении долгих веков существования христианства, так и сегодня любой человек, который обладает способностями к более широкому спектру восприятия, совершенно безосновательно приобретает в глазах «стандартного христианина» облик «демонического существа». Не случайно в глазах многих современников В.С. Соловьёва, в том числе философов, которые были близки ему по духу и общей направленности философской мысли, он представал какой-то «демонической личностью». Естественно, что подобный настрой не может способствовать всестороннему и глубокому развитию личности в ее движении по «восходящему пути», и лишь немногие единицы способны вырваться из этого состояния «духовной скованности».

Следствием такого отношения к человеку стало отрицательное отношение к творчеству, фактически запрет на творчество, который, как подчеркивает Д. Андреев, был особенно силен в российской *метакультуре*. В связи с этим за многие века своего существования российская *метакультура* фактически не смогла породить каких-либо значительных деятелей искусства, культуры, философии, но породила целую плеяду праведников.

Необоснованно приниженное состояние человека, слишком скованного традициями и обычаями со всем «грузом» внедренных искажений, привело к тому, что он перестал чувствовать свою ответственность не только за судьбу мира, но и за свою жизнь, считая себя слишком ничтожным, чтобы что-то изменить.

В прямой связи со всем вышеописанным находится и необоснованное отделение духовного от природного и телесного. Природа, как и человеческое тело, была негласно отвергнута как «злое начало» и тем самым лишена просветляющего влияния духовности. Между тем, как пишет Д. Андреев, в самой природе постоянно происходит борьба Божественного и демонического, поэтому как отвержение природы, так и языческое поклонение ей одинаково неприемлемы, и человек должен стремиться к просветлению природного начала как в собственном существе, так и во всем земном мире. Двойственный характер восприятия любви и женского начала привел к тому, что вся эта сфера совершенно необоснованно стала считаться сферой «греховного», и светлая духовная составляющая любви и женственности была задавлена и отвергнута, что привело человечество ко многим искажениям и несчастьям.

Еще одной силой, тормозящей человечество на пути развития и связанной с утратой любви в качестве объединяющего начала, является страх как внутренняя мотивация любых действий и выборов человека. Н.О. Лосский справедливо отмечает, что сильным влиянием обладало и обладает направление мысли, названное им «темным христианством». Оно отрицает идею будущего всеобщего спасения, а на место любви как силы, движущей человеком на пути к Богу, ставит страх[4]. Можно предположить, хотя эта идея не акцентирована у Д. Андреева, что именно страх во многом тормозит человечество на пути к Добру и преображению, так как он «подпитывает» темные антимиры — изнанки *метакультур* и поддерживает могущество демонических сил в «мирах возмездия».

Утрата ощущения живой внутренней связи с Богом и миром приводит к тому, что мироздание перестает ощущаться как живое, развивающееся и динамичное начало. Отсюда — ощущение незыблемости, мертвой статичности жизни, и эта статичность переносится на осознание Бога и законов мироздания. Между тем, Д. Андреев постоянно развенчивает эти представления, подчеркивая, что все мироздание, все его деятели, миры, слои, *метакультуры* находятся в постоянном процессе видоизменения и развития.

Все вышеперечисленные искажения, которые теснейшим образом взаимосвязаны и как бы «подпитывают» друг друга, привели к тому, что человек, лишенный внутреннего опыта познания высших миров, обремененный

[4] Такое «темное христианство», по мнению Н.О. Лосского, нашло отражение в творчестве философа-публициста К. Леонтьева.

многочисленными ограничениями и искажениями, настолько «притерпелся» к существующему положению вещей в мире, что даже стал находить в нем некое особенное удовольствие. Это духовное состояние хорошо выражено современным исследователем русской культуры С.Г. Семеновой: «Уж очень сладострастно успели мы вжиться даже в боль и трагизм нашей природной смертной жизни. В ней не соскучишься: вдруг пронесет, вдруг выйдет. Вдруг... успевай только поворачиваться, отводить удары, хватать краткие крохи, утверждать себя. Нет для человека ничего желаннее и непонятнее счастья. А высшая его ступень — блаженство, безущербное, непреходящее, духовное, кажется не только непостижимым, но и пресным: где в нем соль чувственных ошалений, сладость мучительства и мученичества, вся клавиатура телесных отзывов?» [11, с. 106]. По сути, тесное смешение и взаимопереход светлого и демонического в природе и человеке стал восприниматься как нечто привычное и непреодолимое, а светлое состояние сознания и бытия, лишенное «подпитки» каким-либо религиозным («трансфизическим») опытом, стало представляться некоей «абстракцией» или мефистофельским «скучным вечным молебном».

Все эти искажения, безусловно, не являются особенностями только российской *метакультуры*; однако в ней они выражены достаточно сильно, зачастую сильнее, чем в других *метакультурах*. Особенности российской *метакультуры* во многом обусловлены влиянием *метакультуры* византийской, с ее чрезмерной статичностью, «законсервированностью», отсутствием тенденций к развитию и строгими законами, создающими серьезные (а для многих душ — непреодолимые) препоны для того, чтобы не быть подвергнутыми предельно строгому «загробному воздаянию». Единственным путем, дающим некую «гарантию» выхода за пределы создаваемого таким положением вещей «заколдованного круга», становится аскетический путь, принявший, однако, в восточном православии экстремальные формы.

Таким образом, человек в российской *метакультуре* настолько скован порождаемыми ею ограничениями, что фактически возможность более или менее полноценного положительного развития на протяжении земной жизни для него очень ограничена. Возможность расширения сферы восприятия оказывается вынесенной за пределы земной жизни (тогда как в других *метакультурах*, например в индийской, развитие происходит на протяжении многих реинкарнаций, и человек может приобрести более богатый и разносторонний опыт).

Те шаги, которые, по мнению Д. Андреева, не только российская *метакультура*, но и все человечество должны сделать для того, чтобы выйти из возникшего тупика, вполне закономерно вытекают из мировоззрения человека. Для преодоления всех искажений и вывода человечества на максимально прямой путь к Свету необходимо прежде всего *создание единой базы Знания*, синтезирующей все ценные духовные наработки разных культур (что на данном этапе развития человечества, как справедливо отмечал Андреев, может быть совершено лишь небольшим количеством наиболее развитых в положительном направлении людей, объединившихся для служения задаче вывода человечества на качественно более высокий духовный уровень). Вторая задача, столь же закономерно вытекающая из предыдущей — *распространение этого Знания* среди как можно большего количества (в идеале — среди всех) людей посредством систематического обучения и воспитания, причем не в рационалистически-информационном ключе, но направленных на расширение сферы восприятия человека. Это сделает человека способным опытным путем познавать те феномены, которые традиционно принято относить к сфере «иррационального», ибо без этого знание остается лишь мертвым, абстрактным учением. Задача распространения такого духовного систематического знания уже давно — *одна из важнейших и насущнейших задач человечества*. Ибо именно отсутствие системности и разносторонности такого знания приводит к тому, что люди, не способные систематически и осознанно двигаться в «восходящем направлении» под мудрым водительством более развитых в положительном духовном отношении сил, «улавливаются» различными, чаще всего «антидуховными» силами, которые ими управляют, заставляя «погрязать» во всевозможных «искажениях» и двигаться в «нисходящем направлении». Широко распространен миф, что человек, предоставленный самому себе, якобы, свободен в своем духовном развитии. Однако следует сказать, что для большинства людей в силу низкого уровня их развития подобная свобода призрачна, не случайно в христианстве была принята система «духовного послушания». Следует подчеркнуть, что для подобного водительства требуются развитые в духовном отношении люди, а за неимением таковых подобная система служит лишь все большему «погрязанию» людей во всевозможных искажениях и духовных тупиках.

Способы и методы реализации всех вышеизложенных целей — это самые спорные и самые трудно решаемые вопросы, и любые рекомендации Д. Андреева, как и вообще любого человека, всегда неминуемо вызывали и будут вызывать массу вопросов и массу обвинений в наивности, утопизме и т. д.

Прежде всего, сама по себе консолидация сил «восходящей направленности» существенно затруднена, так как предполагает выход за пределы любой конфессиональной и национальной ограниченности, наличие глубочайшего метафизического (*метаисторического*) опыта, высочайшего уровня духовности и всестороннего развития, а пребывание на подобном «посту» требует от человека огромной ответственности и по сути лишает его права на ошибки. Не случайно особое внимание уделяет Д. Андреев описанию духовного портрета того избранника, который должен стать во главе «Розы мира». Проблемы, связанные с решением задачи распространения этого знания, столь же глобальны. Любые методы воспитания, которые могут быть предложены, требуют строжайшей разработки и несут в себе потенциальные возможности

для многих искажений. В частности, большинство людей в силу «законсервированности» во всевозможных традициях со всеми их искажениями вряд ли безоговорочно встанет под знамена «Розы мира». Применение же насильственных действий, неминуемых, как считает Д. Андреев, на начальном этапе, как и вообще всякого насилия, допускаемого с целью минимизации проявления зла, — это вещь очень тонкая и требующая таких умений и знаний, которые с привычной точки зрения являются уделом неких «сверхлюдей». Таким образом, все предложения и рекомендации по претворению идей писателя в жизнь неминуемо подпадут под огонь критики. Многие вещи могут вызвать неприятные в историческом смысле ассоциации; не случайно Д. Андреева нередко обвиняли в симпатии к коммунизму.

Традиционным и самым главным возражением против подобных проектов преобразования общества является сложившееся «соглашательское» представление о том, что зло на земле непреодолимо, и, как следствие этого — уход человека от любой глобально ориентированной позитивно преобразовательной деятельности, предоставление всей публичной жизни: общественного строя, государства, его законов — различным властям — мирским и церковным, строящим общество по большей части по лишенным одухотворяющего и просветляющего начала духовности законам внешне социального существования[5]. Критикуя всевозможные «преобразовательные проекты», представители традиционного христианства любят цитировать слова Христа о том, что его царство «не от мира сего», но почему-то не обращают внимания на употребляемое им в знаменитой фразе слово «ныне», позволяющее несколько по-иному взглянуть на привычное высказывание: «Иисус отвечал: Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда» (Ин. 18:36). Можно трактовать данную, не вписывающуюся в традиционную, концепцию, «странность» как понимание Христом того факта, что в момент его первого пришествия люди *еще не были готовы к принятию целостного интегрального знания*, делающего их способными выйти за рамки привычного им положения вещей и стать подлинными со-творцами Бога, выйти на новую, более высокую ступень развития.

Вместе с тем, в этом же слове можно увидеть и указание на то, что такой момент может наступить в будущем. Однако для него требуется достаточно серьезная и всесторонняя духовная подготовка самих людей, так как процесс «обнаружения», «освобождения» и раскрытия своей абсолютности и развития начала духовности должен быть свободным и не может «насильно подгоняться» даже самими божественными силами. Ибо, как справедливо пишет Н.О. Лосский, «для слабого человека попытка одним скачком прыгнуть в Абсолютное было бы делом не добрым, а “бесовским”» [3, с. 221].

Возможно, именно поэтому то дело, которое, согласно Д. Андрееву, так и не было закончено на земле Христом во время его первого пришествия и не могло, и *не должно было быть законченным тогда*, ибо *это нарушило бы свободу человечества*, не готового к переходу в качественно иное состояние — слишком велик в количественном отношении был перевес тех людей, которые не готовы к совершению гигантского качественного скачка и которые находили и находят в несовершенном земном состоянии особенное удовольствие. К сожалению, будучи не готовыми воспринимать откровение абсолютного совершенства, не способными поверить в свое богоподобие и творчески совершить свою миссию на Земле, не желая всестороннего положительного развития, требующего определенных (и даже значительных) усилий, люди могут согласиться быть руководимыми «великими инквизиторами», способными взять на себя «бремя знания и ответственности» за управление жизнью людей.

Тем не менее, общая направленность мысли Д. Андреева связана с осознанием им того факта, что придет время, в котором миссия Христа будет исполнена, а человек возвысится до иной, более высокой ступени развития. И хотя окончательный процесс преобразования мироздания должен быть, по мысли писателя-духовидца, завершен самим Христом («Планетарным Логосом»), *характер самого движения человечества и любого деятеля* на этом Пути — это то, что находится во многом в руках самого человека. Поэтому создание единой духовной школы, способной направить максимальное количество людей по наиболее безболезненному и прямому пути положительного развития, является стремлением более чем оправданным и логически вытекающим из всего того, что написано Д. Андреевым. Вместе с тем, писатель прекрасно понимал, что, скорее всего, лишь небольшая часть людей окажется способной подвергнуться всестороннему обучению, тогда как бóльшая часть человечества все же пойдет по пути подчинения Антихристу и вынуждена будет пройти через множество мучительных моментов. В этом плане можно считать, что Д. Андреев более чем реалистично оценивал действительность, и совсем не был «утопически настроенным» (в метафизическом смысле) человеком.

Обращаясь к реалиям современности, можно сказать, что все идеи Д. Андреева «разлиты» в многочисленных учениях, и общая направленность его мысли характерна для определенного количества наиболее духовно развитых людей, в той или иной степени сумевших освободиться от стереотипов восприятия и мышления, навязываемых современным обществом и традиционными религиозными доктринами, а также сумевших обобщить ценные наработки различных духовных традиций.

Примеры учений, которые в значительной степени отображают мировоззрение, сходное с мировоззрением

[5] Впрочем, сходная позиция, как отмечал Д. Андреев, присуща и исторически сложившемуся буддизму, ведь согласно представлениям буддизма любая деятельность человека в мире, в том числе положительно-духовно-преобразовательная, бессмысленна, а единственной целью духовного развития является лишь выход за пределы «колеса перевоплощений».

Д. Андреева (следует назвать его «ведическим» — от слова *ведение* — внутреннее знание) — это, например, философия всеединства В.С. Соловьёва, учение Э. Сведенборга; в литературе — эпос, переданный Д. Толкиеном в «Сильмариллионе», литературно-поэтическое отображение этого мировоззрения воплотилось в произведениях Д. Мережковского. В сегодняшней науке элементы такого мировоззрения можно, думается, найти в работах Н.В. Левашова, В.И. Моисеева и других. Под влиянием творчества Д. Андреева или под влиянием сходного метафизического (*метаисторического*) опыта (причем не только в глобальных идеях, но и во многих частностях) находится, по-видимому, творчество английской писательницы Дорис Лессинг (роман «Шикаста», 1979).

Однако в целом лишь незначительное меньшинство серьезно пытается исследовать те сферы, о которых писал Андреев, причем это «не приветствуется» ни так называемой традиционной наукой, ни «традиционными религиями». Между тем, многие термины Д. Андреева сегодня буквально «вошли в обиход». Косвенным подтверждением того, что метафизическая (*метаисторическая*) картина, нарисованная Д. Андреевым, является достаточно верным отражением реальности, представляется появляющаяся сегодня информация о реальном существовании различных миров, измерений бытия. Исследуются результаты пребывания людей в измененных состояниях сознания (С. Гроф), что позволяет им получить опыт, во многом сходный с *метаисторическим* опытом Д. Андреева. Сегодня становится доступной информация и о том, что сами возможности человека, его физического существа, гораздо шире, чем это принято было считать раньше: например, на земле живут люди, которые способны так перестроить физиологию, что даже могут обходиться без привычной для человека пищи («солнцееды»). Кроме того, для человека, видящего мир подобно Д. Андрееву, совершенно очевидна прямая взаимосвязь внешне проявленной материальности человека и его духовной сути (одного взгляда чаще всего достаточно, чтобы отличить человека, проникнутого так называемыми высокими энергиями, от человека приземленного, подверженного «низшей материальности»). Сегодня, по всей видимости, эта взаимосвязь еще больше усилилась и выявилась, не случайно эти идеи настолько «витают в воздухе», что даже находят отражение в популярных сериалах (например, американский сериал «Гримм»).

Все прогрессивные мысли, движущиеся по сходному с Д. Андреевым направлению, все же не объединяются в единое целое, не организуются в структуру, они остаются разрозненными знаниями и не имеют широкого распространения, так как большинство людей по-прежнему продолжает привычно существовать в традиционных религиозных и социальных рамках.

Все перечисленные Д. Андреевым «вирусы сознания», заброшенные в умы и души людей на протяжении веков, продолжают процветать. Более того, во многом они даже упрочили свое положение. Информационная эпоха позволяет получить доступ к большому количеству информации и выбрать из нее то, что может действительно представлять ценность для продвижения по «восходящему пути развития», однако воспользоваться такой возможностью способны лишь единицы. При отсутствии некоего внутреннего «метафизического чутья» и разносторонне развитого мышления, позволяющего обобщить большое количество информации, большинство людей, находящихся на достаточно низкой, малоосознанной ступени развития, невольно выбирает только то, что соответствует их узким рамкам и стереотипам. Кроме того, развитие цивилизации, позволяя иметь значительные удобства, на всех уровнях регламентирует жизнь людей, так что человек становится малосамостоятельным, инфантильным, утрачивает чувство ответственности за свою жизнь. Отнюдь не случайно, многие верующие люди сравнивают цивилизацию с «коллективным Антихристом», ведь, как это описывает и Д. Андреев, общество под управлением Антихриста — это общество, в котором люди полностью «освобождены» от любой ответственности за свою жизнь и становятся, по сути, винтиками машины, управляемой центральной властью.

Технические возможности цивилизации способствуют налаживанию контактов между самыми разными культурами и традициями. Однако чаще всего такое взаимодействие оказывается неглубоким, поверхностным, как и те знания, которые находятся в разрозненном состоянии и не связаны в единую систему. Сама техническая направленность цивилизации, совершенствуя технические средства, во многом отсекает человека от знания внутренних основ жизни, отбивает у большинства людей вкус и способность восприятия более тонких (метафизических, *метаисторических*) феноменов и энергий. Противостоящая же этому и набирающая сегодня силу тенденция «возвращения к природе» приобретает нередко гипертрофированные формы и проходит под эгидой неких «сектантски ориентированных» идей.

Люди, стремящиеся к познанию «*трансфизической* реальности», лишенные систематического образования и воспитания, делают попытки выйти за пределы привычной физической реальности путем использования различных методов изменения сознания (например, занятия всевозможными восточными практиками, медитацией, холотропным дыханием, психоделики). Однако чаще всего они останавливаются на некоей начальной ступени познания этой реальности, ошибочно принимая ее за окончательную ступень познания Бога[6]. Люди такого плана часто становятся адептами сект, улавливающих их в свои сети и значительно «суживающих» их духовные горизонты.

[6] Ошибку такого рода, как пишет Д. Андреев, совершил даже Будда, когда принял один из «переходных» миров восходящего ряда, входящих в сложную систему, «нирванический мир», за мир Абсолюта, то есть за окончательный итог духовного пути. Разумеется, в своих опытах «путешествия по тонким мирам» современные люди чаще всего не достигают тех миров, в которые смог проникнуть Будда, а останавливаются на мирах «близлежащих», по большей части «нисходящего ряда».

Могущество и сила человеческой веры потенциально огромна (именно это подчеркивал Христос, когда говорил о вере «с горчичное зерно», которая может сдвинуть горы), и в этом проявляется богоподобие человека, его способность творчески влиять на все мироздание. Такая способность человека связана с тем, что он «изменяет баланс сил» в собственном внутреннем и во внешнем мире, то есть «задействует», притягивает, усиливает (или, наоборот, ослабляет) спектр «реалий бытия», соответствующий его внутренним установкам.

Присущее человеку в силу его божественной природы стремление к свободе, чаще всего направляется не на осознанный *метаисторический* выбор и осознанные поиски в этом направлении, а переключается на свободу в тех областях, которые не представляют угрозы для сил, относящихся (в терминах Д. Андреева) к силам «нисходящего ряда», упрочивающих ныне свое положение. Та самая «клавиатура телесных отзывов», упоминаемая С.Г. Семеновой, сегодня наполняется все большими красками, что проявляется, например, в чрезмерном выпячивании сексуальной сферы и многочисленных ее искажений. Не случайно Д. Андреев пишет о том, что именно сексуальная свобода будет тем стремлением, которое заставит большинство людей стать на «нисходящий путь» развития и подчиниться Антихристу: «Жаждать сексуальной свободы будут многомиллионные массы» [1, с. 281].

Тем не менее, следует признать, что в целом, благодаря доступности информации и возросшей в результате технических достижений цивилизации, возможностям ее распространения, человек все же имеет (хотя бы потенциально, теоретически) доступ к достаточно ценным знаниям, потенциально способным действительно направить человека по «восходящему пути». Однако современное общество делает все, чтобы эти возможности и способности были заблокированы, а информационное пространство — замусорено всевозможными искажениями и второстепенной, малозначительной информацией. Вместе с тем человек, обладающий «метаисторическим чутьем», сходным с чутьем Д. Андреева, не может не чувствовать, что настоящее время — какое-то особенное, переломное, время распространения информации, время увеличения свободы и ответственности, когда каждый должен выбрать, сможет ли он внести свою лепту в исторический процесс или же опять предастся в руки какому-нибудь «темному пастырю», ведущему в пропасть.

В целом сама позиция писателя в его отношении к действительности — это позиция действенная и ответственная, позиция *глубоко верующего (ведающего) человека*. Д. Андреев прекрасно понимал: несмотря на то, что человечество, скорей всего, выберет путь прохождения через трагические исторические коллизии, окончательное спасение всех неизбежно и закономерно. Он призывал к пробуждению в человечестве чувства ответственности за судьбу мира, призывал человека не быть пешкой в руках *метаисторических* сил, выйти на такой уровень развития, чтобы стать сотворцом реальности. И хотя в глобальном смысле человек не может повлиять на весь процесс и его конечный результат, он все же сможет реализовать свою свободу и богоподобие, активно и творчески участвуя в божественном плане. Несмотря на то, что сегодня внешний опыт дает человечеству недостаточно убедительных «для всех и каждого» доказательств движения людей к обожению, просветлению, а в целом к переходу на более высокий духовный уровень, все же только вера в то, что такое преображение и просветление рано или поздно наступят (так как наряду с отдельными «просветами» во многих областях деградация человечества становится всё более явной). Ибо в этом и заключается задача человечества, которую оно в какой-то переломный момент осознáет и начнет решать, становясь той силой, что движет большинством глубинно верующих людей, как в жизненном поведении, так и в познании. Именно о таком парадоксальном отношении к вере и ее отношении к «социальным реалиям» жизни писал С.Л. Франк: «Перед лицом трагической социальной судьбы человечества, сознавая свою христианскую ответственность за нее, *надо вопреки всякому опыту верить в всепобеждающую силу жертвенной братской любви к людям и в проповеди этой любви* (курсив мой. — *А.Ш.*)». Если вере дано двигать горами, то она, во всяком случае, способна побеждать зло и неправду в жизни людей» [12, с. 32].

Могущество и сила человеческой веры потенциально огромна (именно это подчеркивал Христос, когда говорил о вере «с горчичное зерно», которая может сдвинуть горы), и в этом проявляется богоподобие человека, его способность творчески влиять на все мироздание. Такая способность человека связана с тем, что он «изменяет баланс сил» в собственном внутреннем и во внешнем мире, то есть «задействует», притягивает, усиливает (или, наоборот, ослабляет) спектр «реалий бытия», соответствующий его внутренним установкам.

Можно предположить, что на низших ступенях развития сама вера в какую-то придаваемую человеческим

восприятием особенность Бога-Творца может создавать или способствовать творению тех феноменов, которые эти представления поддерживают — например, созданию и поддержанию в действующем состоянии неких адских миров, «миров возмездия». Однако следует отметить, что сила, степень и даже *качество* веры зависят от того *уровня развития*, на котором находится человек и все общество (и на котором находится та или иная *метакультура*). Истинная (высокая) вера как внутреннее знание своей абсолютности и как свободный творческий порыв к Богу становится доступной человеку и вообще любому живому существу лишь на определенной (достаточно высокой) степени развития его духовности. Однако в душе каждого человека неизбежно происходит своего рода «испытание» такой «высокой веры», так как вера как внутренняя убежденность в «то, что должно быть», то и дело подвергается «ударам тяжести» царствующих в природе и обществе «законов необходимости», которые кажутся незыблемыми. Поэтому, как пишет В.С. Соловьёв, в реальной жизни лишь «некоторые люди ... не преклоняются перед силой факта и не служат ей. Против этой грубой силы того, что существует, у них есть *духовная сила веры в истину и добро — в то, что должно быть*. Не искушаться видимым господством Зла и не отрекаться ради него от невидимого Добра есть подвиг веры. В нем вся сила человека. Кто не способен на этот подвиг, тот ничего не сделает и ничего не скажет человечеству. Люди факта живут чужой жизнью, но не они творят жизнь. *Творят жизнь* люди веры. Это те, которые называются мечтателями, утопистами, юродивыми, — они же пророки, истинно лучшие люди и вожди человечества» [13, с. 242—243].

Именно к таким пророкам мы можем отнести и Д. Андреева, не случайно его книга оказывала и по сей день оказывает такое значительное влияние на умы и сердца людей.

Список литературы

1. *Андреев Д.Л.* Роза мира. — М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1993.
2. *Кольцов А.В.* Фактические подтверждения прозрений Даниила Андреева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rodon.org/koltsov/fppda.htm
3. *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999.
4. *Франк С.Л.* Предмет знания. Душа человека. — Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.
5. *Трофимов В.К.* Душа русской цивилизации. — Ижевск: Изд-во ГТУ, 1998.
6. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. В 2 т. Т. 1 (II). — М.: Правда, 1990.
7. *Соловьёв В.С.* Сочинения в 2 т. Т. 2 . — М.: Мысль, 1990.
8. *Троицкая Н.Е.* Русская цивилизация между Востоком, Западом и Югом (Историософские миниатюры). — М.: АКИРН, 1995.
9. *Вышеславцев Б.П.* Вечное в русской философии // Кризис индустриальной культуры. Избранные сочинения. — М.: Астрель, 2006.
10. *Минин П.* Мистицизм и его природа. — Сергиев Посад, 1913. — Переиздание — Киев: Пролог, 2003.
11. *Семенова С.Г.* Тайны Царствия Небесного. — М.: Школа-Пресс, 1994.
12. *Франк С.Л.* Проблема «христианского социализма» // Путь. Органъ русской религиозной мысли / под ред. Н.А. Бердяева. — 1939. — № 60. — (Май-сентябрь).
13. *Соловьёв В.С.* Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991.

УДК 130.2+140.8+281.9
ББК 71.1+86.2+87.3

К.М. ТОВБИН

РУССКИЙ ЦЕРКОВНЫЙ РАСКОЛ И ОБРАЗОВАНИЕ «ДВУХ РОССИЙ»

Рассмотрены ход и сущность русского церковного раскола XVII века. Исследована старообрядческая сторона последствий раскола: усвоение староверами вынужденного идейного модернизма в приложении к своему изначальному традиционализму. Превращаясь из носителей традиционного духовного движения в адептов религии, староверы выработали собственную идеологию и собственную негативную идентичность (как основные пункты религиозности современного типа). Идейно и ментально противостоя модерну, староверы использовали скрытые постмодернистские механизмы, активно запущенные в ход сегодня, при формировании стилизационной и имитационной духовности постмодерна.
Ключевые слова: модерн, православие, староверы, новообрядчество, старообрядчество, древлеправославие, раскол, контрсекуляризм, идеология, отгородительная идентичность, традиционализм, модернизм.

Нередко грандиозную драму русского раскола сводят к внутрицерковным неурядицам, а староверам приписывают поверхностно-культурологический характер косных сопротивленцев вхождению России в «цивилизацию». Чаще всего староверы семиотически противопоставляются обновленной государственной Церкви как патриархальные консерваторы Древней Руси. В данной статье показано наличие у старообрядцев и «никониан» общего смыслового поля, единства феноменологической напряженности, идейной и идеологической диалектической борьбы-взаимопревращения. Наступление модерна в России бросило вызов, отвечать на который

были вынуждены даже те социальные и интеллектуальные силы, которые тяготели к статусу наиболее «дремучих».

Истоки

Основным ментальным фоном, на котором происходили все духовные движения XVII века, был русский эсхатологический мессианизм, ощущение себя русскими и последним бастионом истинного православного христианства. И геноцидальные события давнего и недавнего прошлого — террор Ивана Грозного, Смута, интервенция — не только не притупили мессианское чувство, но еще более обострили его, доведя до наибольшей напряженности к XVII веку. Примечательно, что незадолго до раскола на русском языке впервые были изданы апокалиптические сочинения св. Ефрема Сирина, являющиеся важным элементом традиционной христианской эсхатологии, видящей признаки десакрализации в секуляризации. Апокалиптические предостережения св. Ефрема в сборниках «Измарагда» существенно повлияли на древнерусскую культуру [1, с. 339] и впоследствии стали важной частью старообрядческого корпуса духовного чтения.

На этом фоне произошли два ключевых события, разорвавшие ткань русской культуры и истории надвое, — «Книжная справа» патриарха Никона и Собор 1666—1667 годов. Первым событием началась семиотическая секуляризация, вторым — административная и социально-политическая (завершенная Петром I).

Сам процесс никоновской правки книг находится вне поля данного исследования — на эту тему написано достаточно исследований, исторических [2; 3] и лингвистических [4; 5]. Ради философского дискурса сто́ит отметить, прежде всего, непоследовательность проведения справы [6; 7, с. 266], отсутствие четкого плана (хотя сегодня некоторые исследователи пытаются продемонстрировать таковой [8]) и даже планомерного обоснования: *«Печатайте как ни есть, только не по-старому»* [9, с. 502]. Непоследовательность, сомнительность в образованности и православности справщиков, недоверие к новогреческим книгам, взятым в качестве эталонов, — по этим причинам обновленцы выглядели невеждами в глазах старомосковской духовной элиты [10].

Книжная реформа была семиотической революцией, по словам Б.А. Успенского, переходом от традиционной церковнославянско-русской диглоссии — к расщепленно-модернистскому двуязычию [11, с. 472].

Синтаксическая несогласованность новых текстов, затруднительность их применения в традиционном одноголосном пении, наличие вопиющих ошибок [12], которые исправлялись вплоть до XX века [13], — все это причины, по которым доступный сакральный язык превратился в узкокастовый, непригодный для легкого усвоения и цитирования и освобождающий в сознании место для некой другой лингвистической основы.

Новую основу и предложили те, с чьими именами в первую очередь ассоциируется «новообрядчество» и «антистарообрядчество» — Симеон Полоцкий, Лазарь Баранович, Феофан Прокопович, Димитрий Ростовский, заложившие основу светской интерпретации священного (в которой переплелись чувственность барокко, богословские элементы протестантизма и католицизма, идейность европейской светской философии и поствизантийское культурно-духовное наследие). Старообрядцы же сохранили ментальную косность, бытийственную всеохватность литургического языка, древнюю традицию обучения грамотности по богослужебным книгам — по этой причине их семантическое поле не было свободно и не требовало заполнения светской культурой. Это было самодостаточное, монолитное сознание, однако совершенно непригодное для новой России, устремившейся к новым смысловым горизонтам.

Примитивизация и искусственная архаизация ритуала — одного из важнейших компонентов Традиции, которым обусловливается ее трансцендентность, преемственность и вневременность, — и превращение ритуала в «обряд», во «второстепенное» [14, с. 414], стали сильнейшим ударом по традиционному православному сознанию, сделав его измерением образованность и «просвещенность» вместо укорененности в изначальном трансцендентном смысле. Русское православное мировидение оказалось подвешенным в воздухе, лишенным основания. Древность, «заветы Отцов» превратились в пугающие фетиши, символы варварства и отсталости на идеологическом пути вечно догоняющего западничества.

Вследствие книжной справы, начавшейся в 1653 году, две группировки — традиционалисты и обновленцы — столкнулись в борьбе за влияние на государственную власть, ибо только она, в духе православного византизма, могла быть верховным арбитром богословского противостояния [15, с. 82]. Более того, первые староверы как носители нерасчлененного сознания понимали, что политическое во всей полноте обусловлено духовностью, потому уклонение государя и государства «в ересь» никогда не позволит представителям альтернативной версии православия существовать в России на уровне даурских буддистов или татарских мусульман. Борьба за политическое влияние была свойственна наиболее дальновидным староверами, понимавшим, что, с точки зрения Традиции, «испорченное хуже недоделанного» [16, с. 608], потому ортодоксия не может сосуществовать с ересью.

Следующей вехой раскола был Большой Московский собор 1666—1667 годов, впоследствии названный «разбойничьим» не только староверами, но и новообрядческими исследователями [17, с. 394; 18, с. 332—333], наложивший проклятия на старые обряды и их приверженцев [19]. Нелегитимность этого Собора, инициированного иноземными архиереями, смещенными со своих кафедр (патр. Паисий Александрийский, Макарий Антиохийский [5, с. 238—252]) или находящимися под запретом в связи с уклонением в католичество (Паисий Лигарид, митр. Газский [20, с. 209; 21, с. 245—252]), была очевидной даже во время самого Собора, в связи с чем Никон отказался подчиняться прещениям со стороны этих архиереев. Эта нелегитимность заставила впоследствии, при патр. Иоаса-

фе II, добиваться восстановления смещенных восточных патриархов через османского султана [22], дабы постфактум подтвердить в глазах верующих легитимность чисто государственнического мероприятия.

Этот Собор стал торжеством светского государственничества: были разгромлены и объявлены государственными преступниками не только староверы, но и сам Никон, создавший новый язык для нового государства [23]. Словами Никона, царь «восхитил Церковь» [21, с. 299]. Авторитет и господство безраздельно перешли в руки государя. Проект клерикализма завершился торжеством цезаропапизма [24, с. 171]. Следствиями Большого Московского собора стали:

- завершение литургической реформы Никона. «Никоновы новины» оказались символическим сопровождением качественно нового государственно-церковного соотношения. Обмирщенная знаково-ритуальная система, заимствованная из осовремененных стран (Греции, Малороссии), не только символизировала, но и осуществляла действие некой совершенно иной духовности, чуждой старорусскому благочестию;
- завершение структурной реформы Никона, уничтожившей остатки соборного начала в Русской Церкви. Вместо соборности де факто установилась система, в которой гарантом веры становился царь. По словам одного из творцов русского цезаропапизма, Паисия Лигарида, «царю свойственно судить других, но не быть судиму другими. Не таков архиерей: он и судит, и судим бывает» [21, с. 300];
- юридическое обоснование преследования староверов. Однако они преследовались не как стихийные повстанцы, продвигавшие, к примеру, Медный бунт (1662), но и не как церковные раскольники — как государственные преступники [25, с. 140].

Литургическая реформа Никона превратилась в знамя государственного администрирования (силовым путем), а обновленная Церковь — в придаток государства. Процесс этот был закончен Петром I при запрещении избрания Патриарха и учреждении Синода как государственного министерства во главе с государевым чиновником.

Староверы, для которых решения Собора были «эсхатологическим испугом» [26, с. 98], внезапно увидели государственную власть, лишившейся своей сакральной легитимности, а официальную Церковь — уклонившейся в ересь. По словам современного старообрядческого историка Д.А. Урушева, «Московское царство, Третий Рим, вселенское хранилище православной веры обернулось мрачным Вторым Вавилоном» [27]. На эту грандиозную метаморфозу старообрядцы ответили чередой восстаний и бунтов (например, Соловецким сидением (1668—1676), Хованщиной (1682) и бегством в отдаленные регионы: Среднюю Азию, Закавказье, Сибирь, Дальний Восток, Северную Америку, Османскую империю. В их мировоззрении произошли серьезные трансформации, вызванные тем, что обновленная Церковь вытеснила их из своего организма, а государство объявило вне закона. Наиболее радикальным старообрядческим ответом были самосожжения [28; 29].

В то же время началось конструирование *старообрядчества как мировоззрения* и *как идеологии*. Образ «древлего благочестия» из традиционного стал превращаться в религиозный. Негативной стороной этого стало отторжение «никонианства»; позитивной — идейный корпус Стоглавого собора (1551), постановившего: «Якоже предаша нам Самовидцы и слуги Бога Слова Святии Апостоли и Святии Отцы; такоже подобает и всем православным Християном рукою уставляти, и двема персты крестное знамение, на лице своем воображати и поклонятися <…>. Аще кто двема персты не благословляет, якоже и Христос, или не воображает двема персты крестнаго знамения, да будет проклят» [30, с. 76]. По определению Андриана (Четвергова), старообрядческого митрополита начала XXI века, «клятвы, наложенные на старый обряд и на постановления “Стоглава”, были приговором русской старине, православной древности» [31, с. 21].

По некоторым подсчетам, в «старую веру» ушла примерно 1/5 часть населения России [32, с. 2]. Спасаясь от «зимы еретической», пассионарная часть русского народа отделилась от остальной его части и устремилась в строительство своего идеального Социального. По мнению Н.И. Костомарова, «в нашей истории раскол был едва ли не единственным явлением, когда русский народ не в отдельных личностях, а в целых массах, без руководства и побуждения со стороны власти или лиц, стоящих на степени высшей по образованию, показал своеобразную деятельность в области мысли и убеждения. Раскол был крупным явлением народного умственного прогресса <…> раскол расшевелил спавший мозг русского человека» [33, с. 462].

Появились старообрядческие мученики, исповедники, пророки, обличители, давшие примеры сопротивления «никоновым новинам» и государству, примеры собственно старообрядческой агиографии [34; 35]. Произошло мировоззренческое и литургическое отделение староверов от «никониан», «новообрядцев». Начиная с этого времени, уже допустимо использовать термины «древлеправославные», «староверы», «старообрядцы». Однако сами староверы эти термины практически не использовали [36]. Самоназвание староверов — «православные христиане», все прочие — «еретики» (то есть не православные, чужие).

Становление старообрядческой идеологии

После осознания староверами наступления модерна как принципиально иной духовной ступени, «зимы еретической», началось становление староверческих согласий на основе новой, пессимистической эсхатологии (позднее превратившейся в экклесиологию у беспоповцев). Если после «книжной справы» Никона старообрядцы ощущали себя отличными от тех, кто остался в модернизированной греко-российской Церкви (но не противостоящими им), то после 1667 года начинается переход от старообрядчества как традиционного духовного уклада к старообрядчеству как идеологии, авторами которой являются *архимандр. Спиридон Потемкин* (†1664), *инок Авраамий* (†1672),

прот. Аввакум Кондратьев (1620—1682), *диакон Феодор Иванов* (†1682), *инок Епифаний* (†1682), *прот. Никита Добрынин-Пустосвят* (†1682), *свящ. Лазарь* (†1682), *иеродиакон Игнатий Соловецкий* (†1687). По мере усиления гонений, по мере углубления географической и смысловой разобщенности староверов начинается переход от старообрядческой идеологии (идеологии бунта и возвращения) к построению конфессиональных рамок, декларирующих отличие староверов от нововеров и внутренней дифференциации в самом староверии.

В философском отношении старообрядческая идеология, несмотря на традиционалистический посыл, во многих существенных пунктах была модернистской. Н.И. Костомаров писал: «Мы не согласимся с мнением, распространенным у нас издавна и сделавшимся, так сказать, ходячим: будто раскол есть старая Русь. Нет; раскол — явление новое, чуждое старой Руси»[1].

Новаторство этой идеологии проявилось, во-первых, в ее персонализме — *личность автора* стала занимать центральное место в старообрядческом идейном корпусе. Традиционная православная философия и литература (византийская и в особенности российская) не знала столь сильного выпячивания автора (страстотерпца, свидетеля, исповедника), каковое было означено Аввакумом [38, с. 24; 39, с. 555; 40] и почти всеми основателями старообрядческих согласий XVIII века. Кроме личности автора, всегда обращается внимание и на личность адресата — также новая черта, отсутствовавшая в традиционном холизме древних текстов, в которых человек присутствовал лишь намеком. Важное значение имеет и описание обстановки, контекста, вынудившего автора к определенному умонастроению («Житие» Аввакума — лучшая тому иллюстрация).

Во-вторых, в этой философии первое место занимает логика, казуистика и манипулятивные приемы полемики, а не преемственность смыслов. Создание поля убедительности в полемике староверов между собой и с новообрядческими миссионерами было самой важной методической деталью. Именно в поисках компетентности на этом поле, к примеру, братья Денисовы-Мышецкие изучали древнегреческую и европейскую философию [41, с. 207].

В-третьих, новаторством была и настойчивая апелляция к чуду, к которому Отцы Церкви всегда относились осторожно. Автобиографическое «Житие» Аввакума и прочие старообрядческие тексты преисполнены описаниями *мистических* доказательств правильности старой веры: заново отрастают вырванные языки, отрубленные руки сами складывают двуперстие, обидчики «ревнителей» немедленно падают замертво. Старообрядческие проповедники, начиная с Аввакума, подчеркивали важность озарений, видений, в которых им открылась апокалиптическая природа никоновских нововведений [7, с. 413—417]. И эти «чудесные свидетельства» вдруг переламывают русский средневековый скептицизм. Дело не в истинности/надуманности таких свидетельств, а в их *месте*. Традиционное святоотеческое богословие использовало такие примеры редко, опасаясь нездоровой экзальтации. В произведениях первых староверов чудо — проявление болезненной интуиции наступившей десакрализации, разрыва между старорусской повседневной святостью и нововременными реалиями. Чудо здесь служит спасительным мостом, воссоединяющим оторвавшийся здешний мир с миром святого. «Чудесные» свидетельства о неимоверной выносливости под пытками и готовности вновь на эти пытки отважиться — черты староверия, бывшие привлекательными для множества неофитов [42, с. 132]. «Чудесные» свидетельства как знак неотмирности, функционирования по законам инобытия — черты, только сегодня официально заявленные как элементы новопротестантской «облегченной» духовности (см.: [43]) и практикующиеся уже большинством современных новообрядцев. Староверы были первооткрывателями постмодернистской харизматической духовности. Задолго до постмодерна они интуитивно опирались на один из его основных инструментов — на переворачивание модерна в «безумие». Так, отбиваясь от рационализма модерна, старообрядцы стали основываться на элементах православия, никогда не бывших главными: мученичество и чудо.

В-четвертых, сами староверы неоднократно подчеркивали факт свершившейся десакрализации — в этом пункте они радикальнее мистиков господствующей Церкви. Экстремум этой философии — беспоповское учение о «приточном» (от «притча»), или «духовном» антихристе [44, с. 28; 45, с. 19], а также учение о разделении горнего и дольнего (антихристов Вавилона против Небесного Иерусалима) [46, с. 21].

Так стал образовываться конструкт старообрядческого мировоззрения и старообрядческой идеологии. В его основе лежит признание объективности мировой десакрализации, вступившей в предельную фазу дезонтологизации бытия, уничтожения самих условий для осуществления Традиции. Это отсутствие условий вынудило старообрядческих богословов перейти на предложенное им новообрядцами (светской культурой, новообрядчество взрастившей) мировоззренческое, логико-полемическое поле.

Анафемы гонителей и анафемы гонителям: генезис негативной идентичности

По словам А.Г. Дугина, «раскол для русской истории есть точка перехода от Традиции к религии, от сакральной традиции к религиозной редуцированной форме. Именно эту редуцированную форму Православия, от которой отсечено сакральное, староверы и называют уничижительно “никонианством”» [47, с. 117]. Самым первым жестом модерна в расколе было даже не взаимное анафематствование и заявление о своей позиции как полноте Истины (такое в церковной практике — постоянное явление), но непрестанное наращивание барьеров между собой и идейным противником. Выпадение из традиционного русско-православного «побратимства» [48, с. 212] означало выпадение во внешний холод и мрак, сообщение с

[1] Цит. по: [37, с. 353].

которым (даже из миссионерских побуждений) чревато собственным необратимым остыванием.

Первые проклятия на старые обряды были оглашены Никоном 24 февраля 1656 года в Успенском соборе Московского Кремля, подтверждены же они были в присутствии иностранных иерархов на Большом Соборе 1666—1667 годов. Сторонники старого чина не только отлучались от Церкви, но объявлялись государственными преступниками [49, с. 71]. Староверы не остались равнодушными к отлучениям, наложенным на них. Они не приняли проклятий, так как, согласно их воззрениям, анафемы были произнесены не иерархами Церкви, но еретиками [50, с. 6] — не старообрядцев отлучили от Церкви, напротив, новообрядцы отололи себя от полноты Священного Писания, представителями которого остались староверы [51, с. 116]. В этом пункте видно расщепление традиционной православной экклесиологии: для новообрядцев Церковь — организация, для старообрядцев — сообщество, хранящее Предание [52, с. 305]. Лидеры староверов из тюрем сами отлучили новообрядцев — во главе с Никоном — от Церкви, объявляли Никона антихристом [53; 54]. Бытие двух версий православия в России началось с обоюдных проклятий. Еще Аввакум подчеркивал основу для принятия священства от новообрядцев: «Аще он поп, проклинает никониян и службу их, и всею крепостию любит старину, по нужде, настоящаго ради времени да будет поп» [55, с. 221].

Здесь важно отметить эсхатологические параметры негативной идентичности. Анафемы, официально провозглашенные новообрядцами на старые обряды и на придерживающихся их, были первой серьезной бороздой между старо- и новообрядчеством. До 1666 года большинство староверов воспринимало раскол как временную смуту. Но анафема — это размежевание принципов и духовностей. Поскольку двух Церквей (как Тела Христова) существовать не может, то Истина может быть либо у старо-, либо у новообрядцев. Староверы восприняли анафемы не как отлучение старообрядцев от Церкви, но как хулу на все Вселенское Православие [56]. Если бы анафемы были наложены не на старые обряды, а на старообрядцев как смутьянов и раскольников, это воспринималось бы как действие дисциплинарного характера [57]. Но был проклят сам духовный проект. Анафемы были произнесены на догматическом уровне, что также характеризует непонимание анафематорами иерархичности форм богослужения. В Церкви всегда присутствовал определенный плюрализм в отношении внешних форм богопочитания, если только эти внешние формы не затрагивали догматического содержания.

Вопрос о границе Церкви переместился с таких компонентов церковности, как наличие иерархии и верность учению Соборов и Отцов, в поле исключительно внешней области вероисповедания, воспринимаемой только символически, а впоследствии — и юридически. До конца XIX века староверы даже не именовались православными из-за неподчинения синодальной администрации [58; 59, с. 15]. Традиция сократилась до своих изъявительных форм — такая динамика была задана именно новообрядцами в момент официального отлучения. И староверы этой динамике подчинились — стали воспринимать «отлучивших» их новообрядцев как самоотлученцев от Церкви, ужавшейся до сообщества, верного древнему образу богопочитания [60]. Так осуществился некий смысловой консенсус, знаменовавший отход от традиционной духовности в религиозную (идеологическую).

При всем том неверно думать, что старообрядчество есть лишь реакция на радикализм реформ Никона, традиционалистический взрыв, последовавший после осуществления литургических нововведений. Староверие, как и изначальное «никонианство», есть две формы (схожие в своих крайностях) единой реакции неприятия Нового времени; традиционалистический проект старообрядцев был таким же противосовременным, как и клерикальный проект Никона, опиравшийся на опыт контрреформационной активности католиков и западно-русских православных. «Никонианство» себя как проект не реализовало, состыковавшись с государством и будучи вынужденным транслировать государственническую идеологию, отчего внутренний контрсекуляризм новообрядцев неуклонно стремился к минимуму и не мог сопротивляться наступлению антидуховности модерна в национальном масштабе. Новообрядческое православие, постепенно ослабляя свою связь с Традицией, вытеснилось в идеологическую сферу. Старообрядчество, полемизируя с противоположной версией православия, также было вынуждено к переходу из традиционного в религиозно-идеологическое семантическое пространство, сочетавшее противоникониа́нский и противогосударственнический элементы.

В эти печальные времена разорвалась надвое прежде единая православная экклесиология и сотериология. Староверы и новообрядцы поставили в основание своих идеологий отдельные элементы древнего учения о спасении. Так, для старообрядцев до сих пор спасение — это методика, для новообрядцев — принадлежность к Церкви-организму (см.: [61, с. 67; 26, с. 96]). Каждый их этих элементов, взятый в отдельности, привел к существенным социальным и мировоззренческим искажениям. Так на руинах Святой Руси возникли «две России» (см.: [62, с. 215—221]). Вместо соревнующихся проектов теперь, в представлении староверов, победившие новообрядцы (сращенные с государством в построении нового образа жизни) виделись «клеветниками», созидателями и отпрысками «псевдоРоссии», «псевдоЦеркви». По мнению А.Г. Дугина, «после 1666 года существует не одна Россия, а две — официальная прозападная, системная, и донная, старообрядческая, восставшая на зло и отступничество, истинная Русь. Аввакума и Морозовой. Двуперстная Русь. Христова. Исусова. Две страны — две церкви, две нации» [63].

Анафематствование было важным фактором в формировании не только старообрядческой экклесиологии — более того, в формировании самого стиля староверческой идентичности — самообнаружении «от противного».

Зазор, обозначенный между двумя версиями православия, одна из которых обвинялась в раскольничестве,

другая — в отступничестве, с годами продолжал шириться. Возник своеобразный старообрядческий пафос. Еще Аввакум заявлял в письме к Тишайшему: «Видишь ли, самодержавне? Ты владеешь на свободе одною русскою землею, а мне Сын Божий покорил за мое темничное сидение и небо, и землю»[2]. Такое позиционирование служило ментальным щитом, предохранявшим как старообрядцев от прикосновения к чуждой и опасной чувственности барокко, так и для новообрядцев, опасающихся перехода наиболее ревнительской своей части в староверие. Для этого противостарообрядческие полемисты постоянно подчеркивали «гордыню», «суемудрие», «буесловие» «раскольников». Причин для «совращения в раскол» было достаточно не только для грамотных христиан, недовольных имперским цезаропапизмом и популяризацией католических и протестантских элементов в XVIII веке. Были и социальные факторы: прежде всего, старообрядческая ученость, родившаяся как реакция, но вскоре создавшая собственные школы полемики, книжности, богословия [65]. И.С. Аксаков отмечал: «Крестьяне, одаренные духовными талантами <...> большей частью обращаются в раскол, предоставляющий им широкое поле деятельности. Они бегут к раскольникам, в леса и пустыни, где находят особого рода общества людей ученых, то есть начитанных, обширные библиотеки, читателей, издателей, переписчиков и все пособия для свободного общения мысли и слова» [66, с. 636].

В качестве иллюстрации Иван Аксаков приводил также строки из староверческого духовного стиха [66, с. 637]:

Не могу пребыть без рыдания!..
До конца тлеет благочестие;
Процветает ныне все нечестие:
Духовный закон с корения ссечен,
Чин священническ сребром весь пленен,
Закон градской в конец истреблен.
Вместо законов водворилось беззаконие,
Лихоимцы вси грады содержат.
Немилосердые в градах первые,
На местах злые приставники!
Дух антихристов возвея на нас...
Не могу пребыть без рыдания!..

Для старообрядца христианство было не результатом личного выбора, но повседневным послушанием Христу и Священному Преданию через осуществление литургико-морального кодекса: «И служба продолжительнее, и пение умилительнее, и чтение истовее, и украшение богаче, и стояние благоговейнее, и чистота тщательнее, и вся молитва внимательнее» [67, с. 592].

Эта черта старообрядческой идеологии породила и мощную старообрядческую агиографию, причем не лубочно-барочную типа «Четьих-Миней» Димитрия Ростовского, но народную, тесно связанную с традиционными нерукотворными инстанциями Крови и Почвы. Епископ Андрей (Ухтомский), создавший впоследствии особый вариант единоверия, писал: «За старообрядчеством осталась <...> церковная дисциплина и церковная благовоспитанность, а среди новообрядцев, как их печальная привилегия, стали развиваться религиозное разгильдяйство, нравственная распущенность и общая беспринципность. Старообрядцы защищали для себя свободу церковной жизни, и по существу своему они были подлинными республиканцами с великолепным идеалом библейской теократии. Это были народные защитники народной культуры. Новообрядцы по существу своему были всегда лишь безобрядниками, преклоняясь только перед внешним блеском полицейской государственности, они в глубине души были только рабами и лакеями всякой власти, лишь бы она согласилась их кормить» [68, с. 255].

Известный расколовед Н.И. Ивановский, говоря о причинах привлекательности староверия, на первое место ставил ревность старообрядцев к молитве и в качестве *правила* (скрепляющего повседневность), и в качестве способа непрестанной связи со священным (что и является сущностью Традиции) [69]. Молитвенное правило (ритуал) в староверии является обязанностью, пронизывающей все стороны повседневности: «Молитися по уставу церковному неотрочно, и неотложно, на кийждо день, каков местно и можно» [70, с. 97].

Владимир Соловьев писал, что единственной причиной, препятствующей переходу *половины* русских в староверие, является лишь боязнь уголовных преследований [71, с. 19] — столь действенным был отгородительный щит, созданный анафемами.

Тем не менее, традиционные бытийственные основания новообрядческих «низов» не позволяли сделать эту дистанцию абсолютной. Это иллюстрируется как принципиальным тезисом поповцев о наличии священнической благодати даже в падшем «никонианском» сообществе, так и фактическим установлением единоверия в официальной Церкви (еще до придания ему миссионерского статуса).

Максимума эта дистанция достигла только в наши дни, когда на руины уничтоженной в советское время традиционной бытийственности наслоилась постмодернистская виртуальная ментальность, ищущая самовыражения в субкультурном обособлении и сектантском дистанцировании. Поэтому лишь в 2007 году староверы-поповцы решились на то, на что не решались (в явном виде) все время своего существования — на официальное объявление новообрядчества ересью [72]. Конечно, были пробы соборного осуждения (соборы беглопоповцев 1832 и 1846 гг.), сложилась и практика принятия новообрядцев (погружательно крещеных) через отрицание «новообрядческой ереси». Но объявление Освященным собором РПСЦ в 2007 году новообрядчества «ересью второго чина» — это ультрановаторское событие в истории взаимоотношения старо- и новообрядчества [73].

Принятый в 2007 году «Чин отречения от ересей», в котором новообрядчество подробно и неоднократно уравнивается с еретическими сообществами, вызвал критику, показывающую опасение некоторых старообрядцев относительно превращения древлеправославия из традиционного упования в идеологическую религию:

[2] Цит. по: [64, с. 301].

«Нам достались не “единственно спасительные” обряды и уставы — но нам досталась непрерывная живая традиция православного благочестия в поместной русской форме, хоть и не изначальной, но находящейся в органическом естественном развитии. Это — большое богатство, по сравнению хотя бы с теми же новообрядцами, у которых традиция была неоднократно подорвана насилием, произволом и воздействием факторов, совершенно нецерковных по своей природе. Наша Церковь, Божией милостью, *сохранялась* до сих пор *от* рабствования текущим интересам государственной власти, от внутренней бюрократизации, она в значительной мере сохранила такую исконную христианскую черту как общинность. Наша Церковь имеет объективную возможность быть *народной и живой* Церковью — без демагогического опошления этих хороших слов. И эта Церковь не выдумана мечтателями, а исконно существует, реально сохраняет апостольскую преемственность вероучения и иерархии» [74].

В этих словах хорошо показаны оба вектора старообрядчества: традиционность и идеологичность, тяготеющая к преодолению традиционности и пострелигиозному переводу старообрядчества в субкультуру, начало чему было положено в интеллектуальной и социально-политической деятельности, развившейся в тени взаимных проклятий.

Возникнув как исключительно реакционное, контрсекулярное духовное движение, старообрядчество вынужденно перешло за новообрядчеством из формата традиционного духовного движения в формат религии, которому свойственны идеологический догматизм, политическая либо социальная ангажированность, рационализм, административная структуризация. Тем не менее, до второй половины XX века старообрядчество оставалось преимущественно традиционным в силу сохраненных естественного образа жизни, старинной социальной структуры и непрерывности обращенности к своим древнерусским и древнехристианским истокам. Когда из-под староверия была выбита традиционная социальная и экономическая основа, оно стало виртуализоваться, стремительно превращаясь в стилизационную пострелигию. И в этом превращении, длящемся ныне, были задействованы те ментальные и интеллектуальные техники, которые в свое время придали староверию его контрсекулярный, традиционалистический характер.

Список литературы

1. *Пудалов Б.М.* К литературной истории сборника «Измарагд»: формирование 2-й («Основной») редакции // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 55 / ред. Л.В. Соколова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. *Каптерев Н.Ф.* Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. — Сергиев Посад: Изд-во М.С. Елова, 1913.
3. *Белокуров С.А.* Сильвестр Медведев об исправлении богослужебных книг при патриархах Никоне и Иоакиме // Христианское чтение. — 1885. — № 11, 12.
4. *Крылов Г., прот.* Как Агиасма стала «скачущей» (история одного литургического разночтения) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bogoslov.ru/text/2308475.html
5. *Кутузов Б.П.* Церковная «реформа» XVII века как идеологическая диверсия и национальная катастрофа. — Барнаул: Изд-во ФПСХППБ РПСЦ, 2008.
6. *Пентковский А.М.* Об особенностях некоторых подходов к реформированию богослужения // Православное богословие на пороге третьего тысячелетия: Материалы Богословской конференции Русской Православной Церкви (Москва, 7—9 февраля 2000 г.). — М., 2000.
7. *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. — М.: МИРОС, 1998.
8. *Сазонова Н.И.* Изменение богослужебного текста как направление трансформации религиозного сознания: на материале литургической реформы патриарха Никона: автореф. дис. … д-ра филос. наук. — Томск: ТомГПУ, 2009.
9. *Каптерев Н.Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. В 2 т. Т. 1. — М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996.
10. *Опарина Т.А.* «Исправление веры греков» в Русской Церкви первой половины XVII века [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://krotov.info/history/17/2/oparina_2.htm
11. *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (XI—XVII вв.). — М.: Аспект Пресс, 2002.
12. *Успенский Н.Д.* Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужебных книг в XVII веке // Богословские труды. Вып. 13. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 1975.
13. *Сове Б.И.* Проблема исправления богослужебных книг в России в XIX—XX веках // Богословские труды. Вып. 5. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 1970.
14. *Макарий, митр. Московский*. Введение в православное богословие. — Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.
15. *Демкова Н.С.* Житие протопопа Аввакума (творческая история произведения). — Л.: ЛГУ, 1974.
16. *Генон Р.* Царство количества и знамения времени // Р. Генон. Кризис современного мира. — М.: Эксмо, 2008.
17. *Каптерев Н.Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. В 2 т. Т. 2. — М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996.
18. *Андрей* (Ухтомский). История моего старообрядчества // М.Л. Зеленогорский. Жизнь и труды архиепископа Андрея (князя Ухтомского). — М.: Мосты культуры, 2011.
19. Деяния Великого Московского собора 1666/1667 года / Святая Русь: Интернет-журнал Истинно-Православной Церкви России [б/м, 2008] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://holyrussia.narod.ru/Sobor_1666_67.html
20. *Кутузов Б.П.* Тайная миссия патриарха Никона. — М.: Алгоритм, 2007.
21. *Мельников Ф.Е.* История Русской Церкви (со времен царствования Алексея Михайловича до разгрома Соловецкого монастыря). — Барнаул: Изд-во ФПСХППБ РПСЦ, 2006.
22. *Полознев Д.Ф.* Московские патриархи Иоасаф II, Питирим, Иоаким и Адриан / Седмица.Ru [М., 2008—2013] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.sedmitza.ru/text/436206.html
23. Правила о низложении Патриарха Никона с патриаршаго престола // Историческое исследование дела Патриарха Никона / сост. Н. Гиббенет. Часть вторая. — СПб.: Изд-во МВД, 1884.
24. *Каптерев Н.Ф.* Суждение большого московского собора 1667 года о власти царской и патриаршей // Богословский вестник. — 1892. — Т. 3. — № 8.
25. *Анисимов Е.А.* Дыба и кнут: политический сыск и русское общество в XVIII веке. — М.: Наука, 1999.

26. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. — М.: Институт русской цивилизации, 2009.
27. *Урушев Д.А.* Под знаком зверя. Церковный раскол XVII века обернулся величайшей религиозной драмой русского народа / Русская народная линия: информационно-аналитическая служба [б/м, б/г] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2007/02/10/pod_znakom_zverya/
28. *Пулькин М.В.* Огненная прелюдия империи (Старообрядческие дискуссии о самосожжениях в конце XVII века) // Человек между Царством и Империей: сб. материалов междунар. конф. / ред. М.С. Киселева. — М.: Институт человека РАН, 2003.
29. *Пругавин А.С.* Самоистребление. Проявления аскетизма и фанатизма в расколе // Русская мысль. — 1885. — № 1, 2.
30. Стоглав. Собор, бывший в Москве при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче (в лето 7059). — London: Trübner & C°, Paternoster Row, 1860.
31. *Андриан, еп. Казанско-Вятский*. Старообрядчество как часть общенациональной культуры // Старообрядчество как историко-культурный феномен: Материалы МНПК. — Гомель: Изд-во ГГУ, 2003.
32. *Андреев И.Л.* Великий Раскол: истоки и смысл // Преподавание истории и обществознания в школе. — 2001. — № 6.
33. *Костомаров Н.И.* Исторические монографии и исследования. Т. 12. История раскола у раскольников. — СПб.: Изд-во Д.Е. Кожанчикова, 1872.
34. *Семененко-Басин И.В.* Канонизации святых в старообрядческих церквах России // Религиоведение. — 2008. — № 3.
35. *Урушев Д.А.* Епископ Павел Коломенский в старообрядческой литературе первой половины XVIII века // Религиоведение. — 2010. — № 1.
36. *Мингалев В.В.* «Черные» мифы о старообрядчестве / Самарское староверие [Самара, 2013] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/145-1-0-589
37. *Плеханов Г.В.* Раскол как одно из выражений общественной мысли // Г.В. Плеханов. Сочинения. Т. XX. — М.; Л.: Госиздат, 1925.
38. *Гудзий Н.К.* Протопоп Аввакум как писатель и как культурно-историческое явление // Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. — М., 1934.
39. *Зеньковский С.А.* Русское старообрядчество / ред. В.В. Нехотин. — М.: Ин-т ДИ-ДИК; Квадрига, 2009.
40. *Пушкарев С.Г.* Историография старообрядчества // Журнал Московской Патриархии. — 1998. — № 7.
41. *Лаппо-Данилевский А.С.* История русской общественной мысли и культуры XVII—XVIII вв. — М.: Наука, 1990.
42. *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. — М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
43. *Caputo J.D.* Apostles of the Impossible: On God and the Gift in Derrida and Marion // God, the Gift, and Postmodernism / ed. Caputo J.D., M.J. Scanlon. — Bloomington: Indiana University Press, 1999.
44. *Кожурин К.Я.* Краткий катихизис. — СПб.: Невоград, 2006.
45. *Пичугин Л.Ф.* О таинственных трех с половиною годах царства антихриста. — М.: Археодоксія, 2009.
46. *Гурьянова Н.С.* Эсхатологическое учение староверов и мессианское царство // Гуманитарные науки в Сибири. — 2000. — № 2.
47. *Дугин А.Г.* Философия традиционализма. — М.: Арктогея-Центр, 2002.
48. *Смирнов И.П.* Мегаистория. К исторической типологии культуры. — М.: Аграф, 2000.
49. *Гейден А.* Из истории возникновения раскола при патриархе Никоне. — СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1886.
50. *Нагевичене В.Я.* Церковный раскол и старообрядчество. — Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2010.
51. *Усов И.Г.* Церковь Христова временно без епископа. — Новосибирск: Слово, 2008.
52. *Дугин А.Г.* Метафизика Благой Вести // А.Г. Дугин. Абсолютная Родина. — М.: Арктогея-Центр, 1999.
53. *Бубнов Н.Ю.* Старообрядческое «антижитие» патриарха Никона // Святые и святыни северорусских земель. — Каргополь, 2002.
54. *Штейнгольд А.В.* Историко-этимологический комментарий к выбранным местам из старообрядческого антижития патриарха Никона // Русские староверы за рубежом. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. IV / ред. И.П. Кюльмоя. — Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 2000.
55. *Аввакум, прот*. Послание рабам Христовым // Материалы по истории раскола за первое время его существования. Т. 5. Историко- и догматико-полемические сочинения первых расколоучителей. Ч. 2. Сочинения бывшего юрьевецкого протопопа Аввакума Петрова / ред. Н.И. Субботин. — М.: Изд-во Э. Лисснера и Ю. Романа, 1879.
56. *Андриан, еп. Казанско-Вятский*. Право славьте // Остров Веры. — 2002. — № 7.
57. *Михайлова Н.М.* О старообрядческом расколе / Москва — Третий Рим [б/м], 2009—2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.3rm.info/17115-o-staroobryadcheskom-raskole-natalya-mixajlova.html
58. Беседы о существенных свойствах Церкви Христовой и о том, что старообрядцы всех согласий не составляют Св. Соборной и Апостольской Церкви (из бесед миссионеров гор. Боровска). — М.: Изд-во Братства Пафнутия Боровского, 1888.
59. *Ивановский Н.И.* Обличение раскола старообрядства. — Тобольск: Изд-во Епарх. Братства св. Димитрия Солунского, 1895.
60. *Симеон (Дурасов), священноинок*. Размышления об анафемах / Крылья голубиные [б/м, б/г] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://posad.1gb.ru/default.aspx?ti=1&hti=50
61. *Флоренский П., свящ*. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). — М.: Мысль, 2004.
62. *Дугин А.Г.* Социология геополитических процессов в России. — М.: Евразийское Движение, 2010.
63. *Дугин А.Г.* Старообрядчество и русская национальная идея / Радио Духовный Антихрист. М., [б/г] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://staroverie.ru/idea.shtml
64. *Зеньковский С.А.* Учение отцов Пустозерских // Патриарх Никон. Протопоп Аввакум: сборник / сост. В.А. Десятников. — М.: Новатор, 1997.
65. *Пругавин А.С.* Запросы и проявления умственной жизни в расколе // Русская Мысль. — 1884. — № 1.
66. *Аксаков И.С.* Краткие записи о странниках или бегунах // Русский архив. — 1866. — № 4.
67. Раскол в приходе с. Георгиевского, что при р. Лухе Юрьевецкого уезда // Костромские епархиальные ведомости. — 1892. — № 22.
68. *Андрей (кн. Ухтомский), еп*. 10 писем о старообрядчестве // М.Л. Зеленогорский. Жизнь и труды архиепископа Андрея (князя Ухтомского). — М.: Мосты культуры, 2011.

69. *Ивановский Н.И.* Причины устойчивости раскола // Н.И. Ивановский. Собр. соч. Т. 1. — Казань: Изд-во Казан. императ. ун-та, 1898.
70. *Ковылин И.А.* Чин оглашения входящим в православную веру // Сборник для истории старообрядчества / сост. Н.И. Попов. — М.: Изд-во Каткова и К°, 1864.
71. *Соловьев В.С.* Русская идея. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1987.
72. Постановления Освященного Собора Русской Православной Церкви (состоявшегося в граде Москве 16—19 октября 2007 г. н. ст.) / Русская Православная Старообрядческая Церковь: Официальный сайт Московской митрополии. М., 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rpsc.ru/documents/postanovleniya-coborov/postanovleniya-osvyaschennogo-sobora-russkoy-pravoslavnoy-staroobryadcheskoy-tserkvi-sostoyavshegosya-v-grade-moskve-2007-goda
73. *Езеров А.В., Шишкин А.В.* Хроника Освященного Собора РПСЦ 2007 года глазами его делегатов / Современное Древлеправославие. М., 1998—2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.staroobrad.ru/modules.php?name=News2&file=article&sid=232
74. *Симеон (Дурасов), священноинок*. Рассмотрение нового проекта «Чина присоединения к древлеистинной (старообрядческой) Русской Церкви приходящих от никонианской ереси» / Крылья голубиные [б/м, б/г] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://posad.1gb.ru/default.aspx?ti=1&hti=87

УДК 7.01/04(47+57)
ББК 85.0

С.В. ИВАНОВА

МЕТАМОРФОЗЫ РОССИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ ИКОНОГРАФИИ ВОСКРЕСЕНИЯ

Рассматривается изменение иконописной традиции в иконографии Воскресения в России XVIII века. Исследуется новый тип иконографии, который появляется в это время, и делается вывод о его несомненной связи с гравюрами нидерландских Библий и циклом иллюстраций к Апостольскому символу веры. В связи с этим начинает переосмысляться древний православный образ Воскресения.
Ключевые слова: иконография Воскресения, Пасха, иконы Воскресение, Сошествие во ад, Библия Пискатора, «Библия в лицах», Апостольский символ веры, Воскресение «полного извода».

В пасхальной иконографии в России на рубеже XVII века появляются те изменения, которые трудно объяснить как закономерное развитие прежней традиции. Византийская икона Пасхи — «Воскресение», Ἀνάστασις — была воспринята на Руси вместе с христианством. Иконография Воскресения в последующие века свидетельствует о том, что русским иконописцам были известны все новые композиционные типы этого образа, появлявшиеся в Византии. И хотя на Руси создавались и самобытные композиционные решения, их основная идея не отличалась от идеи византийского образа, проникнутого светом и торжеством победы, они в полной мере отражают святоотеческое учение о Воскресении.

Однако в конце XVI — начале XVII веков в России появляется совершенно новая икона, также надписанная «Воскресение», но объединяющая два разных сюжета, с поразительным соотношением частей. Образ, который можно было бы отождествить с православной иконой Воскресения, расположен внизу, а над ним оказывается западноевропейское «Восстание от Гроба», до того времени еще неизвестное на Руси. Эта композиция требует внимательного анализа и специального комментария.

Понять происхождение подобного произведения, исходя из логики представленных изображений, невозможно. Можно лишь предположить наличие у иконописца стремления совместить два образа (православный и католический), а также представить Воскресение не только в его абсолютном значении — в традиции православной иконографии, но и в земном плане — как в образе «Восстание от Гроба», широко распространенном в Западной Европе.

Примером такого совмещения может послужить византийская икона XIV века из Македонии: на ней в нижнем регистре изображены жены-мироносицы у гроба (земной план), а в верхнем регистре — сам образ Воскресения (Анастасис). Однако на новой иконе, напротив, земное возвышается над небесным — то есть явно совершается нечто иное.

Что могло повлиять на столь странное решение? Почему тот праздничный образ, который до сих пор почитали отдельно, объединяется с новым, прежде неизвестным в России? Почему образ, который традиционно располагался вверху[1], вдруг оказывается в нижней части иконы?

[1] См., напр., схемы расположения сюжетов в каппадокийских храмах IX—XI веков и фотографии фресок [1]. Напомним расположение

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо найти и проанализировать источник, повлиявший на возникновение этой новой иконографии.

Как уже отмечалось, при осведомленности русских иконописцев в художественных процессах, происходивших в Византии, иконописная традиция Воскресения в восточном христианстве была едина. Но с конца XVII — начала XVIII веков в русском искусстве появляются новые образцы, которые привлекают внимание иконописцев. Это протестантские «Библии в лицах», состоящие из гравюр на библейские сюжеты с подписями на латинском языке. Издания XVI—XVII столетий — печатные книги определенного тиража, которые переиздавались неоднократно, поэтому распространение, а следовательно, и влияние их было достаточно велико. При немалой стоимости экземпляры этих Библий покупали и привозили в Россию. Нидерландские и немецкие «Библии в лицах» находились не только в частных собраниях, их в качестве вклада передавали в монастыри. Наиболее известной была Библия Пискатора[2], названная по имени издателя. Ее экземпляры входили в собрания царской семьи (Алексея Михайловича, Петра I), крупных государственных деятелей и церковных иерархов, среди ее владельцев — бояре, купцы и иконописцы. Вслед за ней по популярности в России называются Библии Мериана и Борхта [4, S. 19—20].

В Библии Пискатора в евангельском цикле Воскресение не представлено. Оно представлено в другом разделе, не только после Евангелия, но и после Деяний апостолов, на гравюре Мартина де Воса, которая относится к циклу Символа веры. Именно это изображение с XVII века начинает активно копироваться в России и в росписях соборов, и в новых иконах. Прежде чем перейти непосредственно к его анализу, необходимо разобраться, что же на нем показано, то есть выяснить, что, собственно, изображается на гравюре, иллюстрирующей Символ веры. Или иначе: какой же Символ она иллюстрирует?

К Символу веры Отцы Церкви относились предельно внимательно — ни одна формула не может быть в нем изменена, ни один догмат не может быть добавлен. Православная Церковь исповедует Символ веры, принятый на Первом (325 год, Никея) и Втором (381 год, Константинополь) Вселенских соборах. В Библии Пискатора представлен другой Символ, «апостольский»[3], состоящий из двенадцати вероисповедальных формул, каждая из которых, по католическому преданию, была по очереди произнесена определенным апостолом, от Петра до Матфея, избранного вместо Иуды (Воскресение названо в пятой формуле, которая приписывается апостолу Фоме). В пятом члене православного Символа веры излагается догмат о Воскресении: «И воскресшаго в третий день по Писанием». Соответствующая ей пятая формула Апостольского Символа веры значительно отличается, так как содержит не один, а два догмата: «Сошел во ад, в третий день воскрес из мертвых».

Первое изображение Сошествия[4] появляется в каролингской культуре, в составе иллюстрации Апостольского Кредо — это миниатюра манускрипта, известного ныне как Утрехтская псалтирь (начало IX в.), названная по месту своего хранения — городу Утрехт. Затем образ «Сошествие во ад» получает распространение в искусстве центральной и северной Европы, появляясь не только в иллюстрациях Апостольского символа, но и в христологических циклах — росписях храмов, миниатюрах, литье [7]. Это образ, относящийся к страданиям Христа и показывающий драматический момент: Христос с орифламмой [8] идет по направлению к адскому чудовищу, в то время как на Него нападают ужаснейшие демоны.

К концу XV века традиция подобных изображений угасает. Однако неожиданно (если рассматривать собственно историю искусства) на севере Европы в середине XVI столетия интерес к этому сюжету вспыхивает с новой силой. Появляются картина Питера Хёйса «Христос в аду» и гравюра Питера Брейгеля «Христос в преисподней». Внимание к этому сюжету можно объяснить тем, что Апостольское Кредо в очередной раз используется новой конфессией — теперь протестантизмом, — стремящейся обособиться от общепринятого в тот момент на Западе католицизма. Поэтому лютеранские печатные Библии с гравюрами включают в свой состав именно этот Символ веры.

фрески Анастасис в конхе монастыря Спасителя «в Полях» («Монастырь Хора», Константинополь); место Анастасис в росписи русских церквей: Мирожского монастыря (около Пскова), церкви Успения на Волотовом поле, Феодора на Ручью (Великий Новгород) [2] и др.

[2] Значение Библии Пискатора в России изучено довольно полно, а именно — ее влияние на конкретные произведения и на культуру в целом. Это исследования русских гравюр Д.А. Ровинского, наблюдения Н. Покровского, касающиеся росписей ярославских храмов. И.Л. Бусевой-Давыдовой сделаны культурологические выводы о роли западноевропейских образцов в истории русского искусства. А.В. Гамлицкий исследовал издания нидерландских Библий, сохранившиеся в русских собраниях, и их иконографические источники [3]. О.А. Белобровой опубликованы вирши, служащие переводом латинских подписей гравюр. Детальное изучение влияния нидерландских гравюр на храмовую роспись (на примере Введенского собора Толгского монастыря) предпринято Е.Л. Шумилиной. Однако остаются некоторые аспекты, требующие отдельного комментария; в первую очередь — иллюстрации Апостольского Символа веры.

[3] В европейской науке он датируется не ранее VI—VIII веков [4, S. 379; 5].

[4] В искусстве Западной Европы его появление обусловлено иным осознанием самого феномена образа, нежели в искусстве восточного христианства. В византийской и каролингской культурах образ трактуется не одинаково. В то время как защитники икон в восточной части империи утверждают ценность молельной почитаемой иконы (иконы проскинес), «Каролинговы книги» относят изображение в значительной мере к ряду зрительного изложения («Библии для неграмотных») или мнемонического пособия. Образ в последнем случае — напоминание, толчок для благочестивого размышления. Отсюда понятно, почему в православии изначально нет иконы Сошествия во ад, хотя само событие никогда не отвергалось. Молельный образ Сошествия чужд православию, так как оно совершилось в период между крестной смертью Христа и Его Воскресением, то есть в то время, когда Он был мертв. Богословие православной иконы исключает возможность возникновения такого изображения. И хотя в православной церкви множество богослужебных чтений и песнопений говорят о Сошествии, оно не изображается: показать отдельно «душу Христа», «пока тело находилось в гробнице» [6, p. 227], на иконе проскинес невозможно.

В Реймском миссале, созданном в королевском скриптории (1285—1297), пятая формула о Сошествии и Воскресении разделяется на два книжных разворота (Сошествие завершает страстной цикл, а на следующем развороте репрезентировано все, связанное с Воскресением). В новых же протестантских Библиях два догмата, произнесенные апостолом Фомой, объединяются не только на одной странице, но и в одной гравюре. Мартин де Вос показал здесь сразу оба названных события в их последовательности: на первом плане — Сошествие во ад, на втором — Воскресение. Можно предположить, что образцом части, представляющей Сошествие, могла послужить гравюра Дюрера из его цикла «Малые страсти». Причем гравюра Дюрера копируется без учета того, что изображение на оттиске будет перевернуто — поэтому в Библии Пискатора, в нарушение сложившегося канона, появляется Сошествие, в котором ад находится не слева, а справа от Христа. Образ «Восстание от гроба», расположенный выше и выделенный более светлым тоном, иллюстрирует вторую часть догмата: фигура Христа воспаряет над могильным отверстием, видны поверженные (или спящие) стражники.

Внизу на латыни напечатана формула из Апостольского Кредо. В некоторых экземплярах в России под нею есть рукописная вставка — перевод. Латинская строчка, дословно означающая «Сошел во ад. В третий день воскрес», передана виршами[5]:

Низшедша во ад пленных свободити
И диаволю крепость разрушити.
Из мертвых же в день третий воскресшаго
И весь род адамль от уз изведшаго.

Первые две строки переводят слова «Сошел во ад» и относятся к нижней части гравюры; две следующие — догмат «Воскрес в третий день» — должны пояснять вторую, верхнюю часть. Несмотря на наличие перевода, анализ изображений, созданных под влиянием этой гравюры, показывает, что русскими художниками она воспринималась как единое целое — а именно как одна, неделимая на сюжеты картина, связанная с определенной формулой Символа веры. Правда, не было осознано, что в данном случае формула эта принадлежит неправославной традиции. В порядке расположения в Символах эти формулы совпадают — гравюра соответствует также пятому члену в православном исповедании. И буквенное обозначение «5» (Е), данное рядом с виршами, возможно, оказалось гарантом благонадежности, связывая новый визуальный ряд с известным содержанием. В результате две разные иллюстрации прочитывались как один развернутый образ. Сами слова о сошествии в принципе не противоречат вести о Воскресении, которая принимается как основная.

Гравюра «Сошествие во ад — Восстание от Гроба» из Апостольского Кредо начинает копироваться в составе новой для русского искусства иконы «Символ веры». Мы видим ее, например, в клейме, которое должно означать «Воскресение», на соловецкой иконе из собрания музея «Коломенское» — целиком вся двухчастная композиция надписана «И воскресшаго в третий день»[6] (как видим, сошествие не упоминается: при копировании визуального ряда Символ веры остается неизменным). Похожая композиция дана и на иконе из московского храма св. Григория Чудотворца (1668—1669, ГРМ). В обоих случаях по отношению к гравюре соотношение частей здесь лишь слегка изменено: «Восстание от Гроба» вынесено на передний план и дано крупнее. Изменены и отдельные детали: нагота людей прикрыта, Адам и Ева — еще в пещере. Но последовательность событий дана так же, как и в Апостольском Кредо, сохранены облачка вокруг Христа, даже копье стражника все так же нацелено вверх. То, что соотносится в этом изображении со знакомой традицией и поэтому узнается, принимается иконописцем и копируется. Те же элементы, которые не вписываются в привычную схему, «игнорируются» и не переносятся на новую икону.

Так, остались «незамеченными», например, пологий спуск под ногами Христа (вместо пропасти), уже спасенные из ада и отдельно стоящие обнаженные мужчина и женщина (Адам и Ева, причем Адам в очередной раз с яблоком в руке), наконец, отвратительные бесы, возвышающиеся над головой Христа, которые корчатся и целятся в Него и людей — обычные персонажи «Сошествия».

В качестве образа «Воскресение» эта гравюра воспроизводится и в монументальных росписях. Такова же композиция в росписи артели Гурия Никитина Спасо-Преображенского собора Свято-Евфимиева монастыря в Суздале (1689). В Введенском соборе Толгского монастыря (Ярославская обл., 1690-е гг.) она представлена дважды — на западном своде центрального нефа, обе части рядом [10, с. 68—69], как и в росписи Гурия Никитина, и на откосе окна — только нижняя ее часть (Сошествие), где полуобнаженные фигуры Адама и Евы заменяются фигурами Иоанна Предтечи и Моисея, облаченными в античные одежды (но сохранены ракурсы: Моисей дан в трехчетвертном развороте, как Адам на гравюре, рука так же приподнята). Место образа «Восстание от Гроба» с гравюры де Воса здесь занимают деревья, обозначающие рай[7].

Подобные модификации образов гравюры можно наблюдать и на иконах. Три обнаженные фигуры, протягивающие к Христу руки и еще только собирающиеся выйти из ада, соотносятся на иконах также с тремя фигурами: иногда это Адам и две женщины перед ним; иногда — три женщины, одетые в одежды разного цвета. Дальнейшее развитие иконографии идет по линии усложнения и добавления сюжетов: ловля рыбы на Генисаретском озере, жены-мироносицы у гроба, шествие праведных в рай, история благоразумного разбойника и проч. Все они, наполняя пространство вокруг «Сошествия во ад — Вос-

[5] В публикацию О.А. Белобровой виршей Мардария Хонькова перевод Апостольского Символа веры не вошел.

[6] См. репродукции к статье [9].

[7] См.: [10, с. 185].

стания от Гроба», с одной стороны, способствуют окончательной адаптации этой композиции, с другой — еще более затемняют основной смысл изображенного.

Очевидно, то обстоятельство, что Воскресение в Библии Пискатора оказалось не проиллюстрировано в Евангельском цикле, заставило мастеров-иконописцев обратиться к циклу Апостольского Символа веры, где Воскресение (как «Восстание от гроба») представлено. Именно под влиянием гравюр «Сошествие во ад — Восстание от гроба», иллюстрирующих формулу Апостольского Символа веры, и возникает новая икона в русском искусстве. Расположение сюжетов здесь повторяет авторское решение, использованное в иллюстрации, которое продиктовано принципом соответствия каждой отдельной гравюры одной формуле (даже если формула включает в себя не один, а два догмата). Вверху — западноевропейское «Восстание от Гроба», внизу — изображение, иногда почти повторяющее традиционное «Воскресение» (Анастасис), иногда копирующее черты «Сошествия во ад». Появление подобных икон совпадает с наблюдением относительно того, в каких областях были известны «Библии в лицах» [3]. В устном обиходе приживается и название «Сошествие во ад» — при этом важно, что оно никогда не попадало на саму икону, которая всегда надписывалась как «Воскресение».

Так в результате механического копирования образ, связанный с другой культурой и другой конфессией, был адаптирован и стал восприниматься как икона Воскресения. Иконографические черты гравюры «Сошествие во ад — Восстание от Гроба» были слегка видоизменены в соответствии с привычной традицией, и смысловой комментарий оказался утрачен — а именно, что это совмещение двух изображений, связанных с Кредо, не принятом в православии. Эта гравюра — то недостающее звено, которое объясняет, почему так кардинально меняется традиция пасхальной иконографии в России. Она также дает возможность объяснить использование названия «Сошествие во ад» применительно к православной иконе Воскресения. При этом сама иконография Воскресения в православии изначально совершенно чужда тем процессам, которые начались под воздействием иллюстрированных Библий. Возникает та смысловая трансформация, которая повлияла на дальнейшее восприятие этой иконы.

Список литературы

1. *Restle M.* Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. B-de 1—3. — Recklinghausen, 1967.
2. *Царевская Т.Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. — М.: Северный паломник, 2007.
3. *Гамлицкий А.В.* Западноевропейские лицевые Библии в России XVII—XVIII веков. Владельцы и формы бытования // Филевские чтения. Тезисы конференции. — М., 1999.
4. *Loerke M.-M.-O.* Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen. Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. — Regensburg, 2003.
5. *Kelly J.* Altchristliche Glaubensbekenntnisse. — Göttingen, 1972.
6. *Kartsonis A.D.* Anastasis: The Making of an Image. — Princeton, New Jersey, 1986.
7. *Иванова С.В.* «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. Вып. 8 (8). — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2010.
8. *Иванова С.В.* Флаг как воодушевляющий символ (к семантике образа Христа с флагом) // Временник Зубовского института. Вып. 6: Грозное время. Война в зеркале человеческого восприятия. — СПб.: Российский институт истории искусств, 2011.
9. *Полякова О.А.* Иконография Иисуса Христа. Статья третья // Мир музея. — 2000. — 1(173) январь—февраль.
10. *Шумилина Е.Л.* Свято-Введенский Толгский монастырь. — М., 2010.

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. Drikker. Value System and the Sum of Technologies 4
A. Shemanov. Anthropology of Inclusion: Autonomy or Authenticity? 9
M. Grishin. French Structuralists Roland Barthes and Claude Lévi-Strauss on Japanese Culture 17

2 CULTURAL REALITY

A. Puchkovskaya. The Geo-Culture Concept and Its Development in the Russian Humanities 24
O. Kirillova. Thanatochronotope in Cinematic Texts of St. Petersburg and Kiev 30
T. Savitskaya. Discovering the New Cultural Reality: Benefits and Drawbacks of the Augmented Reality Technology 34

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris
G. Litvintseva. Medieval Laughter Culture and the Anti-World of Russian Postmodernism 42
phenomenon
V. Petrov. The Semantics of Death Image in "Madrigals" Supercycle by George Crumb 49
L. Belen'ky. Original Song as an Art of Confidential Communication: To the Notion of Genre 57

4 HERITAGE

O. Zhestkova. Henri Duponchel and the Birth of Romantic Theatrical Decor 66
I. Gorbatova. There Was a Genius Loci 74

V. Koroleva. Desuete Names in the Musical Culture History of the Russian Far East: The Khabarovsk Professional Musical Education from the End of the 19th Century to the 1930s 82

5 NAMES. PORTRAITS

P. Korotchikova. Ananda Kentish Coomaraswamy: "The Indians Have Never Believed in Art for Art…" 88

N. Bogatyreva. "I Believe in Seven-String Guitar": On the Occasion of Yury Vizbor's 80th birthday 95

6 CHAIR

lectures on cultural research

O. Yanutsh. Cultural Theory of Education, Its Research Area and Tasks 102

before defending a thesis

A. Loginov. Photography and Visual Comprehension: Key Notions and Research Issues 107

D. Lomtev. Karl Wirth's Notebooks: The Musical-Instrument Maker and His World of Ideas 112

7 ORBIS LITTERARUM

A. Shulyndina. Daniil Andreev's Metaphysical Concept 118

8 JOINT OF TIME

K. Tovbin. Russian Church Schism and the Formation of "Two Russias" 130

S. Ivanova. Transformations of the Resurrection Iconography in Russia 138

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
ПИ № 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: LaptevaTI@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/althome/_sitenav/root_frm.htm

SUMMARIES

Value System and the Sum of Technologies (*by Alexander Drikker*) The fall of the Soviet empire is traditionally referred to technological problems. However, it is possible to relate this unexpected downfall to degeneration of the Soviet value system, which earlier produced the rise unprecedented in Russian history. Today in society and culture, the main deficiency is in inspiring objectives that can response to the national character and mechanisms of their achievement but not in technologies. The author discusses the ways and prospects of searching these values.

Key words: technology, values, Soviet value system, cultural cycles, national particularities.

Anthropology of Inclusion: Autonomy or Authenticity? (*by Alexei Shemanov*) provides a philosophical analysis of the social constructionist substantiation of inclusion and social model of disability. The article also considers the notion of psychological service for inclusive education participants using Herman P. Meininger's concept of normative anthropology that provides for structuring perspectives of delivering support to people with disabilities as the analytical tool. The author approves Meyninger`s conclusions about the inadequacy of normative anthropology of inclusion based on the ideal of autonomous personality. This ideal accepted by the normative anthropology preserves the non-inclusive character regardless of what inclusion model is accepted for people with disabilities – social (inclusion) or individual (integration). The structuring perspective for providing care (as the normative anthropology) that draw on the ideal of authenticity is supported. The author emphasizes importance of considering both cultural and embodied aspects of human existence while constructing the normative anthropology of inclusion and related psychological services for its participants.

Key words: normative anthropology, autonomy, authenticity, culture, embodiment, inclusive education, persons with disabilities, social model of disability, psychological service.

French Structuralists Roland Barthes and Claude L vi-Strauss on Japanese Culture (*by Mikhail Grishin*) analyses views of these researchers on Japanese culture. They underlined the radical dissimilarity between Japanese culture and cultures of the West or of continental Asia. The author reveals the mechanisms of constructing images of Japan by Roland Barthes and Claude L vi-Strauss that were based on visual images of the Japanese culture and translated texts.

Key words: Japan and the West, visual images of Japan, intercultural relations, Japanese culture uniqueness.

The Geo-Culture Concept and Its Development in the Russian Humanities (*by Antonina Puchkovskaya*) analyses the interpretation of the geo-culture concept. The author addresses the notion of geo-culture as it was coined by Immanuel Wallerstein, its fundamental aspects and evaluation by Russian researchers. The positive tendencies in the productive use of this concept for description of contingent, world-systems processes of the present are revealed.

Key words: geo-culture, world-systems analysis, methodology, the Russian humanities, culturology, cross-cultural interactions, interdisciplinarity, multiculturalism.

Thanatochronotope in Cinematic Texts of St. Petersburg and Kiev (*by Olga Kirillova*) represents the author coined notion of thanatochronotope, which is used for description of art works aesthetically, optically, and rhythmically determined by the object-matter of death. The concept is applied to analysing the complex "representative urban cinematic texts" of St. Petersburg and Kiev in the films by Russian and Ukrainian directors, namely Lev Kulidzhanov, Andrei Eshpaj, Alexander Sokurov, Andrei Khrzhanovsky, Ivan Dykhovichny, Alexei Balabanov, Sergei Masloboyschikov, Alexander Shapiro et al.

To resolve some theoretical and historical problems of film art the author conceptualizes the notions related to the representative urban cinematic text, which was not identified within the general notion of urban text previously. The article reveals both the specificity of the St. Petersburg cinematic text and its heterogeneity. The notion of thanatochronotope provides for analysing both the representative urban cinematic text and its decadent paradigm within the frame of the film thanatology approaches that swiftly develops as a new philosophical and culturological method. This approach is also used for Kiev cinematic text analysis and its comparison with the St. Petersburg cinematic text.

Key words: thanatology of motion picture art, 'thanatochronotope', representative urban cinematic text, sign loci as codes of cinematic text, decadent paradigm of St. Petersburg cinematic text, death-bearing of a landscape, metropolis mode, peak mode.

Discovering the New Cultural Reality: Benefits and Drawbacks of the Augmented Reality Technology (*by Tatiana Savitskaya*) explores new modes of cultural production and consumption brought to life by introduction of augmented reality (AR) technology. The special attention is paid to the famous Google Glass as a novelty of

AR-technology and to the problems of its social, medical and anthropological adaptation in particular. The author also addresses the possible impact of the AR-technology mass dissemination.

Key words: augmented reality, cyberspace, interface, Google Glass.

Medieval Laughter Culture and the Anti-World of Russian Postmodernism (*by Galina Litvintseva*) provides a comparative analysis of the comic world or antiworld in medieval and postmodern literary texts. The postmodern and medieval parodies create seamy, inverted world that is free from the etiquette rules and propriety. Postmodern writers and artists break the "classic" aesthetic canon that restricts freedom of creative expression and artistic perception of the text as a self-sufficient one. Grotesque hyperrealism of Russian postmodernists is a revival of burlesque travesty of medieval topography on a new level.

Key words: postmodern, medieval parodies, carnival, happening, performance, deconstruction, absurdity, grotesque realism and hyperrealism.

The Semantics of Death Image in "Madrigals" Supercycle by George Crumb (*by Vladislav Petrov*) considers a unique song cycle of the postmodern epoch – "Madrigals" by American composer George Crumb. The author addresses the semantic meaning of Death image in particular and reveals parallels in its representations by the composer and by Federico Garc a Lorca. It is argued that Crumb used particular phrases of the Spanish poet and dramatist to create the original dramaturgy that deepened the tragic death imaging.

Key words: George Crumb, Federico Garc a Lorca, postmodernism, 20th century music, innovations, Death images.

Original Song as an Art of Confidential Communication: To the Notion of Genre (*by Leonid Belen'ky*) is devoted to the understudied aspects of Russian song performed by its author in Soviet times. The author addresses the issues of genre typology, interrelations of notions genre and original song within the context of world song culture, and the verbal genre theory by Mikhail Bakhtin. It is argued that the art of confidential communication may be analysed as a special type of artistic creation.

Key words: Russian culture, song culture, genre typology, verbal genre, song performed by its author (bard song).

Henri Duponchel and the Birth of Romantic Theatrical Decor (*by Olga Zhestkova*) is devoted to Henri Duponchel, the brightest personality in Romantic musical and theatrical art. Being an architect, stage and costume designer, stage director and theatre manager of Acad mie Royale de Musique, he was the first who made Paris audience interested in Medieval colours, which became an essential part of Romantic theatre setting. Duponchel's work and his input to development of the French grand opera are analysed within the Russian art criticism tradition for the first time.

Key words: Henri Duponchel, French opera, Acad mie Royale de Musique, theatre, mise en sc ne, theatrical scenery, stage director, Romanticism.

There Was a Genius Loci (*by Irina Gorbatova*) is dedicated to the unique monument of Russian culture – Chertkov's House in Moscow and its Universal Russian Library. Today this urban mansion shares the fate of many memorial places at risk of destruction in Russia. Meanwhile, this kind of historical and cultural heritage items may perfectly serve the idea of patriotic education and national pride, which are greatly needed by the states in the context of globalisation.

Key words: cultural heritage, intelligentsia, Alexander Chertkov, libraries, cultural and educational societies, public service, mecenat activities, education of public servants, "Znanie" All-Union Society.

Desuete Names in the Musical Culture History of the Russian Far East: The Khabarovsk Professional Musical Education from the End of the 19th Century to the 1930s (*by Valentina Koroleva*) deals with the first period of the musical education history in Khabarovsk, which is analysed within the frame of the general historical and cultural processes in the Far East. Basing on the local archives documents, the author reconstructs the life and activities of the Khabarovsk musical school founder Jadwiga Sventorzhezkaya, the alumna of the Paris Conservatory who was born into the noble Polish family. The names of the Khabarovsk Musical College professors Nikolsky and Shveinik persecuted in 1937 for political reasons are re-introduced to the regional culture history.

Key words: Far East of Russia, Khabarovsk, music, musical education, regional culture history.

Ananda Kentish Coomaraswamy: "The Indians Have Never Believed in Art for Art..." (*by Polina Korotchikova*) analyses ideas of the famous indologist and orientalist, philosopher and art theorist whose works may be regarded as an attempt of the East-West cultural dialogue. The article focuses on the Coomaraswamy's concepts that are most relevant and important today for both indologists and wider audiences. The main objective of the paper is to introduce the core principles of Coomaraswamy's methodology to contemporary discourse and to reveal the specificity of his interpretations of the Oriental art and its features.

Key words: Ananda Kentish Coomaraswamy, Sri Lanka, Great Britain, United States, traditional society, art theory, Eastern aesthetics, beauty, Indian art, symbol, sign, Rasa Theory, museum.

"I Believe in Seven-String Guitar": On the Occasion of Yury Vizbor's 80th birthday (*by Nataliya Bogatyreva*) is dedicated to diverse artistic and creative work of this singer-songwriter, journalist, script writer and actor. The author analyses Vizbor's poetics and evolution of his creativity from his students' songs and to philosophical lyrics imbued with existential feelings and evaluates Vizbor's contribution to Russian culture as that of a man of the sixties.

Key words: art song, Sixtiers, journalism, song-reportage, "Yunost" Radio Station, "Krugozor" magazine, mountain climbing, cinema.

Cultural Theory of Education, Its Research Area and Tasks (*by Olga Yanutsh*) studies the problems of cultural research in education as a new exploration area. The author substantiates necessity of elaborating the fundamental education theory based on meta-methodological approach that might join the principles applied in psychology, pedagogy, philosophy of education and cultural research. This theory is to focus on holistic analysis of cultural policies and sociocultural practices of everyday life. This correlation is needed for building up the efficient model of the general educational system development.

Key words: education philosophy, cultural research in education, personality-centred concept of education, philosophical anthropology, sociocultural practices, state cultural policy.

Photography and Visual Comprehension: Key Notions and Research Issues (*by Artyom Loginov*) is devoted to dividing key notions and notion pairs used in research of visual comprehension related to the photography specifics. The article aims to elaborate conceptual instruments that may be used to analyse photographic images. The article also covers in brief the aspects of analysing a role of the visual in the personal relation to actuality and photography reality.

Key words: photography, visual comprehension, vision, demonstration, evidence, visibility, visuality, transparence, actuality, reality.

Karl Wirth's Notebooks: The Musical-Instrument Maker and His World of Ideas (*by Denis Lomtev*) addresses the work of German musical-instrument maker Karl Wirth (1800–1882) who lived in St. Petersburg. The research is based on analysing Wirth's sketchbooks and his grand pianos that are currently may be found in Russian museums. Particular attention is given to the sketches that often provide even more insight into Wirth's thoughts and ideas than the accompanying texts.

Key words: musical-instrument building in Russia, Karl Wirth, Wirth's sketchbooks.

Daniil Andreev's Metaphysical Concept (*by Anastasia Shulyndina*) represents an attempt to analyse ideas of this Russian writer and visionary as the whole system. The author argues that Andreev's theory has significantly contributed to the perception of the Russian metahistory and the inner spiritual life of a human. The article also reveals a close consistency of Andreev's worldview to the dialectical philosophical concepts (Vladimir Solovyov, Nikolai Lossky, Semen Frank) and Christian mystical traditions (Imiaslavie).

Key words: Daniil Andreev, metahistory, Divine Principle, unified base of spiritual knowledge, spiritual experience, "viruses of the mind," development level.

Russian Church Schism and the Formation of "Two Russias" (*by Kirill Tovbin*) describes the course and nature of Raskol (splitting of the Russian Orthodox Church in the 17th century). The author considers the effects of the split on Old Believers, which led to the enforced adaptation of ideological modernism that combined with their original traditionalism. While proceeding from participants of traditional spiritual movement to religious adepts, Old Believers have developed their own ideology and negative identity (which are the main points of the modern type of religiosity). Though Old Believers confronted Modernity both ideologically and mentally, they used veiled postmodern mechanisms, which are actively run today for shaping stylistics and imitationalism of the postmodern spirituality.

Key words: Modern, Orthodoxy, Old Believers, new-riters, old-riters, Ancient Orthodoxy, Raskol, counter-secularism, ideology, fencing identity, traditionalism, modernism.

Transformations of the Resurrection Image in Russia (*by Svetlana Ivanova*) investigates the breach of tradition in Easter iconography, which happened in 18th century Russia. The author examines a new type of iconography that appeared in Russia at that time and reveals its clear linkage with the engravings of the Protestant Piscator Bible and the series of illustrations to the Apostles' Creed.

Key words: Resurrection iconography, Easter, Descent into Hell, Piscator Bible, "Theatrum Biblicum," Apostles' Creed.

АВТОРЫ НОМЕРА

Беленький Леонид Петрович, заведующий сектором Библиотеки искусств им. А.П. Боголюбова, исполнительный директор Союза деятелей авторской песни (Москва)
E-mail: blp2009@mail.ru

Богатырёва Наталья Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики XX—XXI веков Московского педагогического государственного университета
E-mail: nessi1995@mail.ru

Горбатова Ирина Иосифовна, ведущий научный сотрудник НИЦ Информкультура Российской государственной библиотеки (Москва)
E-mail: LaptevaTI@rsl.ru

Гришин Михаил Владимирович, кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора социологии искусства Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: grishin.mihail@yandex.ru

Дриккер Александр Самойлович, доктор культурологии, профессор кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета
E-mail: asdrikker@mail.ru

Жесткова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова
E-mail: Mon_ami_09@mail.ru

Иванова Светлана Валерьевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (Москва)
E-mail: 0018@mail.ru

Кириллова Ольга Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Королёва Валентина Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук (Владивосток)
E-mail: koroleva_val@mail.ru

Коротчикова Полина Викторовна, аспирант Государственного института искусствознания (Москва), главный библиотекарь Отдела изоизданий Российской государственной библиотеки
E-mail: poldea3@yandex.ru

Литвинцева Галина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств
E-mail: galinalitvinceva@yandex.ru

Логинов Артём Алексеевич, аспирант кафедры стран постсоветского зарубежья Российского государственного гуманитарного университета, преподаватель учебного центра «Арт-дизайн» и Гуманитарного колледжа Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: thomas_loginov@mail.ru

Ломтев Денис Германович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн)
E-mail: degelo@mail.ru

Петров Владислав Олегович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии), руководитель Астраханского отделения Гильдии музыковедов Российской Федерации
E-mail: petrovagk@yandex.ru

Пучковская Антонина Алексеевна, аспирант кафедры культурологии Института философии Санкт-Петербургского государственного университета
E-mail: artonina@gmail.com

Савицкая Татьяна Евгеньевна, ведущий научный сотрудник НИЦ Информкультура Российской государственной библиотеки
E-mail: LaptevaTI@rsl.ru

Товбин Кирилл Михайлович, кандидат философских наук, доцент филиала Российского Нового университета в г. Гагарин
E-mail: kimito@yandex.ru

Шеманов Алексей Юрьевич, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института проблем инклюзивного образования Московского городского психолого-педагогического университета
E-mail: ajshem@mail.ru

Шулындина Анастасия Борисовна, кандидат философских наук, ведущий сотрудник Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: shulindinaab@mail.ru

Янутш Ольга Александровна, кандидат культурологии, доцент и докторант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: yanutsh@gmail.com

к сведению авторов

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 рукописи не должен превышать 25—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: LaptevaTI@rsl.ru — главному редактору Лаптевой Тамаре Ильиничне.

Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

информация

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.

4 2014

Обсерватория культуры

Российская государственная библиотека

Москва 2014