Обсерватория культуры

журнал-обозрение

1
2014



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 рукописей не должен превышать 35—40 тыс. знаков. Превышение объема может служить основанием для отказа в публикации.
- Правила оформления статьи:
  рукописи принимаются по электронной почте в виде текстового файла в формате Word. Форматирование не допускается;
  оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным. Желательна сплошная нумерация сносок.
- Статья завершается списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, в которых помещается порядковый номер источника и номера страниц.
- К рукописям прилагаются:
  резюме статьи объемом не более 400 знаков и список ключевых слов (не менее 8) на английском и русском языках; классификационные индексы УДК и ББК;
  сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью; ученые степени и звания; должность и место работы.
- Плата за публикацию статей не взимается.

Материалы направляйте по адресу: aisnikl@rsl.ru — главному редактору Лаптевой Тамаре Ильиничне.

Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый Российской государственной библиотекой с 2004 г., включен в новую редакцию (2010 г.) «Перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук». Перечень сформирован Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования и науки РФ в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации от 20 апреля 2006 г. № 227, действует с 01 января 2007 года.

Издание рекомендовано Экспертным советом по философии, социологии и культурологии; Экспертным советом по филологии и искусствоведению.

Индекс в Объединенном каталоге «Пресса России» — 12141.

философия

Ð Î ÑÑÈÉÑÊÀß Ã Î ÑÓÄÀÐÑÒÂÅ Í Í Àß ÁÈÁËÈ Î ÒÅÊÀ
È Í Ô Î Ð Ì ÊÓËÜÒÓÐÀ

ÊÓËÜÒÓÐÀ

ÎÁÙÅÐÎÑÑÈÉÑÊÀß Î ÐÈß

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

1
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*)

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

Ю.В. Стракович. Судьба культурных индустрий в цифровую эпоху: кризис музыкального бизнеса в XXI веке 4

Т.Н. Шеметова. Искусство провокации и идеальный провокатор 11

Е.В. Николаева. Статуя как фрактальная репрезентация культуры (на примере арт-проекта «One&Other») 18

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

К.Е.Рыбак. Системные принципы и музейное право 26

Е.А. Ревуцкая. Модернизация vs архаизация в современной России: соотношение, динамика, следствия 37

Р.К. Тангалычева. Аккультурация временных мигрантов из зарубежных стран в крупном российском городе 43

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

Е.В. Васильченко. Гендерная тема в музыкальных культурах мировых цивилизаций 48

А.В. Крылова. Рекламно-песенная феерия эфира (товары в формате искусства) 55

4 НАСЛЕДИЕ

Е.С. Кузнецова. Спектр ценностей памятника архитектуры 62

А.А. Логинов. Поиск универсального творческого метода в советской фотографии 1930-х годов 71

Юя Судзуки. Архитектура тоталитарной эпохи 1930—1940-х годов в Японии ... 75

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

В.В. Коленова. Театральная концепция Анатолия Васильева: методология и эстетика 82

Э.М. Колчева, **С.К. Свечников**. Работы казанского художника Г.А. Медведева в фондах Национального музея РМЭ имени Т.Е. Евсеева 89

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

Е.В. Валеева. Аналоговая модель современного образования 96

Е.Н. Суворкина. Мир детства в проекции концепции областных культурных гнезд Н.К. Пиксанова и идей И.И. Срезневского 101

предзащита

С.Б. Войтковский. Оперный театр в России последней трети XIX века: новое время — новые задачи — новые руководители 107

7 ORBIS LITTERARUM

И.Е. Медвецкий. Значение «игровых» моделей для понимания жанрового своеобразия романов В.В. Набокова «Машенька» и «Дар»..... 112

Г.А. Лошакова. Семантика путешествия и странствия в художественной прозе австрийского бидермейера..... 120

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

А.Г. Великанов. О чем говорит архитектура? 126

Д.И. Сазонов. «Религиозное диссидентство» как явление духовного возрождения в СССР 60–80-х годов XX века 137

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
Дарья Хадеева

Дизайн макета
Виктор Малофеевский

Предпечатная подготовка
Цех предпечатной подготовки
Нач. цеха *Тамара Медведева*
Верстка *Надежда Епифанова*
Технический редактор *Наталия Соловьева*
Корректоры: *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: aisnikl@rsl.ru

Рукописи, фотографии, рисунки не возвращаются

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

Типография
Подписано в печать 12.03.14
Формат 60×90/8. Офсетная печать
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18,0
Гарнитура «OfficinaSains»
Тираж 500 экз. Заказ

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



УДК 004; 008; 78.01
ББК 71.0; 71.4; 85.31

Ю.В. СТРАКОВИЧ

СУДЬБА КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: КРИЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО БИЗНЕСА В XXI ВЕКЕ

Современная культура переживает серьезную трансформацию, спровоцированную технологической революцией, произошедшей накануне XXI века. Нормы и практики, еще вчера обеспечивавшие культуре и обществу определенную стабильность, сегодня вытесняются новыми. Одним из результатов такого вытеснения стал кризис, поразивший культурные индустрии. В статье сделана попытка обсудить ключевые причины этого кризиса, на примере музыкальной культуры.
Ключевые слова: цифровая революция, цифровая эпоха, информационное общество, социология музыки, файлообмен, управление цифровыми правами, музыкальная индустрия, культурные индустрии.

Современный мир вступил в эпоху, которую сегодня принято называть «цифровой», новые технологии радикально меняют ландшафт — культурный и социальный. Проследить эти изменения можно во множестве самых разнообразных сфер. С особой же яркостью они выступают там, где социальное, культурное, а заодно и экономическое находятся в тесном переплетении — в области функционирования культурных индустрий. Для большинства из них цифровая революция стала сложным и в целом переломным этапом — временем, не только требующим экстренного приспособления к произошедшим переменам, но и вскрывающим массу внутренних проблем и противоречий, вызревших во второй половине XX века — в период наибольшего расцвета и благополучия разного рода культурных корпораций.

XXI век с его реалиями привел к глубокому кризису музыкального рынка и стал для культурной индустрии вызовом.

Цифровая революция в музыкальной культуре

Хотя «цифровая революция» — наименование условное, сегодня оно стало общепринятым. Практически не меняя смысла, можно было бы говорить о компьютерной или об интернет-революции, подразумевая при этом все те противоречивые и многоплановые изменения, которые происходят в сегодняшнем мире под влиянием активного проникновения самых значимых цифровых технологий — компьютерных и сетевых — во все сферы жизни. Что касается жизни музыкальной, то помимо массовой компьютеризации и интернетизации на ее судьбу в цифровую эпоху оказало влияние еще и несколько специфических факторов — в частности, создание *цифровых аудиоформатов*. С момента изобретения звукозаписи и до относительно недавнего времени фиксация звука на носителях — виниловых пластинках, магнитных лентах — происходила в так называемом *аналоговом формате*, то есть с помощью преобразования звуковых волн в механическое или электромагнитное колебание. Однако в 1979 году появился компакт-диск, в основе которого лежала новая технология — преобразование звуковой волны в набор чисел.

В последующие годы было создано множество алгоритмов этого преобразования и основанных на них звуковых форматов — WAV, WMA, MIDI, OGG, AIFF и т. д.

Главной особенностью цифрового звука стало то, что он фактически перестал быть привязан к какому-либо физическому носителю: цифровая запись, даже если она находится на компакт-диске, по сути, представляет собой аудиофайл — чистую информацию, которая может быть скопирована неограниченное количество раз и практически без всяких затрат перенесена на любые расстояния при помощи Интернета. Какое-то время эта возможность была, тем не менее, чисто гипотетической — размер аудиофайлов был слишком велик для пропускной способности интернет-каналов. Однако эта проблема была решена германским научно-исследовательским институтом Фраунгофера, разработавшим формат сжатия звука MP3, основанный на психоакустическом моделировании. Его принцип состоит в упрощении аудиокартины путем отфильтровывания звуков, не воспринимаемых или почти не воспринимаемых человеческим ухом. Объем файла при этом уменьшается в десять и более раз, разница же в звучании для большинства людей почти незаметна.

Технология MP3 оказала решающее влияние на судьбу цифрового прорыва в музыкальной культуре — она подарила музыке абсолютную и неконтролируемую свободу перемещения. Всего за несколько лет огромная масса произведений из тех, что накопились на различных носителях за время существования звукозаписи, была переведена в MP3-формат — и в таком виде стала беспрепятственно «разгуливать» по Сети. Тот факт, что тем самым совершался акт так называемого «пиратства» и грубо нарушались юридические права музыкальных издателей, никак не помешал тому, что популярность MP3-файлов быстро стала чрезвычайной: исследования в 2000 году показали, что по количеству поисковых запросов «MP3» опережает даже привычного лидера — «sex» [1, с. 26]. Опрос, проведенный в 2005 году, продемонстрировал, что MP3-формат популярен у 92% слушательской аудитории [2].

Поначалу распространение музыки в Сети основывалось на том, что люди выкладывали свои коллекции, переведенные в MP3, на общедоступные интернет-серверы, откуда их мог «скачать» на свой компьютер любой желающий. Чуть позже появилась технология «*peer-to-peer*» (p2p, приблизительно — «от равного к равному»), значительно упростившая и ускорившая процесс общемирового музыкального обмена. Суть ее сводится примерно к следующему: любой пользователь Интернета может установить себе на компьютер специальную программу, которая сделает его участником «пиринговой» сети, — в результате его файлы станут доступными для всех пользователей этой сети, а он в свою очередь получит доступ к файлам каждого из них. Первой пиринговой файлообменной сетью стала Napster, созданная американским студентом Шоном Фэннингом в 1999 году. С тех пор постоянно появлялись все новые и новые «файлообменники» — E-Donkey, KAZAA, Soulseek, Gnutella и др. Все они, так или иначе, отличались друг от друга: одни работали с помощью общего сервера, другие были полностью децентрализованы, третьи (так называемые «трекеры») использовали промежуточную технологию, основанную на протоколе BitTorrent. Однако в конечном итоге в основе всех лежал один и тот же принцип: формально они обеспечивали частный обмен файлами между двумя людьми, по сути же все пользователи одной сети становились обладателями общей музыкальной коллекции.

Пиринговая система оказалась настолько удобна и проста в использовании, что очень быстро завоевала огромное число поклонников — Napster во времена своего расцвета имел более 65 млн пользователей [3, с. 84], а уже в 2004 году p2p сети обрабатывали около 50 млн запросов только за один день и по некоторым оценкам на них приходилось около 30 % всего мирового интернет-трафика [4]. С тех пор популярность файлообмена только возросла, «перетянув» на себя к 2010 году не менее половины общего трафика, и в конечном итоге именно пиринговая технология сделала свободный музыкальный интернет-обмен по-настоящему массовым явлением. Она же сделала реальным совершенно потрясающий факт, еще недавно достойный разве что футуристического романа: на данный момент любой человек, имеющий компьютер, подключенный к Интернету, потратив несколько минут на установку двух-трех пиринговых программ, получает доступ к львиной доле всей когда-либо записанной в мире музыки — доступ *неограниченный* и, что характерно, *совершенно бесплатный*. Именно это беспрецедентное положение вещей в конечном итоге и скрывается за понятием *цифровой революции* в современной музыкальной культуре, при-

водя к действительно глобальным переменам в первую очередь в социальном функционировании музыки.

Цифровая революция и кризис музыкальной индустрии

Именно музыкальная индустрия стала той сферой, которая первой почувствовала на себе значимость этих перемен — с началом цифровой эпохи ее доходы начали неуклонно снижаться. Главным фактором стало сокращение продаж музыкальных компакт-дисков, бывших на тот момент основой музыкальной экономики, — по данным RIAA (Recording Industry Association of America) в 2001 году оно составило 6,4 %, в 2002—2003 годах — еще 15 % и продолжалось в последующие годы. При этом время продажи «чистых» CD, предназначенных для записи, увеличивались на 40 % в год, а количество пользователей пиринговых сетей ежегодно утраивалось[1].

В сущности, в этом не было ничего удивительного. Безграничная музыкальная библиотека Интернета оказалась настолько удобной, настолько эффективно удовлетворяющей запросы слушателей, что традиционные музыкальные магазины попросту не могли с ней конкурировать; к тому же с началом массового производства портативных устройств для воспроизведения MP3-файлов компакт-диск как музыкальный носитель начал стремительно устаревать.

«Нынешний кризис звукоиндустрии — самый глубокий за всю историю ее существования» [5, с. 7], — такие фразы в начале XXI века всё чаще звучат из уст всё большего числа людей, находящихся в курсе событий. «Никто сейчас не продает свои альбомы/компакты. Если кто-то вам говорит иное, то он лжет. В музыкальной индустрии по всему миру сейчас наблюдается глобальный застой» [6], — заявлял известный музыкальный продюсер Алан МакГи еще в 1998 году, на самой заре MP3-бума. Продажи музыки во всем мире действительно падали, представители крупных музыкальных издателей делали заявления, что их бизнес стал фактически убыточен. Впрочем, даже актуальные убытки меркли перед перспективой будущего, которую рисовали специалисты: в начале цифровой эпохи множество людей еще хранило верность музыкальным магазинам по старой памяти. Для нового же поколения слушателей свободное скачивание из Интернета, по их мнению, должно было неизбежно стать *единственным* источником музыки, а значит, через некоторое время записи попросту станет некому покупать; что для музыкальной индустрии автоматически будет означать полный крах. В 2003 году некоторые эксперты давали ей еще не более пяти-десяти лет [7].

Подобные прогнозы, неточность которых так очевидна сегодня, с самого начала ввергли в панику ведущих игроков музыкального рынка, осознавших, что ситуация выходит из-под контроля, и подтолкнули их к не самому осмотрительному решению: вместо того, чтобы попытаться склонить новую технологию на свою сторону, они поставили себе задачу бороться с ней. Создание цифровых звуковых форматов, сущностное свойство которых — возможность беспрепятственного копирования и распространения, было воспринято ими как «досадное недоразумение технического характера, неожиданно достигшее размеров катастрофы» [5, с. 45], из чего был сделан соответствующий вывод — «когда недоразумение будет преодолено, возникнет новая стабильная ситуация» [5, с. 45].

Коль скоро отменить изобретение цифрового звука было невозможно, музыкальные корпорации попытались изменить его свойства. Огромные ресурсы были брошены исключительно на то, чтобы повернуть прогресс вспять — создать такую технологию, которая ограничит копирование цифрового файла и его перенос с устройства на устройство. В итоге был разработан ряд технологических решений, получивших общее название DRM (Digital Right Management — системы управления цифровыми правами). Практически все записи, которые выпускали корпорации, с этого момента стали снабжаться DRM-защитой, которая действительно осложняла, хотя и не делала абсолютно невозможным, неконтролируемое копирование и проникновение музыки в Сеть. При этом возник неприятный побочный эффект — огромное количество музыкальных устройств оказалось вообще неспособно воспроизводить файлы с DRM-защитой, обнаружились и некоторые другие специфические проблемы. Тем не менее, музыкальные издатели очень долго продолжали настаивать на том, что DRM — это основа музыкальной культуры будущего, и к тому же развернули масштабную и скандальную судебную кампанию против не только файлообменных сетей, но и их рядовых пользователей[2]. Масштабы нелегального распространения музыки в Интернете, между тем, продолжали расти.

В бесплодной борьбе слушателей и издателей прошли годы, прежде чем музыкальный бизнес пришел к осознанию того, что война с техническими плодами цифровой революции переломить ситуацию все-таки не способна. И только тогда его представители впервые всерьез задумались об использовании новой технологии в своих интересах, попытавшись сделать эффективным легальный музыкальный рынок в Интернете. В его создание, развитие, рекламу были вложены огромные средства. Сказать, что эта инициатива оказалась абсолютно неудачной, нельзя.

К 2007 году было создано более пятисот он-лайн магазинов, торгующих легальными музыкальными файлами. Доля интернет-продаж выросла с 0 до 15 % во всех продажах музыкальных корпораций[3]. Однако по сравнению с общим объемом музыки, потребляемой в Интернете, это все еще была капля в море.

[1] Официальная статистика RIAA [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.riaa.com/keystatistics.php

[2] Подробнее о судебной войне против файлообмена см.: *Страхович Ю.* Цифролюция: что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI, 2014.

[3] Официальная статистика IFPI (The International Federation of the Phonographic Industry — Международная федерация звукозаписывающей индустрии) [Электронний ресурс]. — Режим доступа: http://www.ifpi.org/content/library/dmr2008.pdf

Причина этого отчасти лежит на поверхности, о ней открыто говорят даже сами представители музыкального бизнеса: «Музыкальная индустрия совершила непростительную ошибку, когда не стала всерьез рассматривать появление форматов цифровой музыки в качестве новой бизнес-возможности. Сегодня, когда этот факт стал очевидным, нам ничего не остается, кроме как наверстывать наше отставание»[4]. Какие бы усилия, однако, не прикладывались для этого наверстывания, сегодня они все равно не приводят к массовому переходу слушателей к легальному способу получения музыки в Интернете. «Конкурировать с дармовщиной попросту невозможно»[5], — раздраженно заявляют по этому поводу топ-менеджеры музыкальных корпораций. Это звучит логично, однако в конечном итоге не менее веско выглядит позиция их оппонентов: «Индустрия не предложила никакой разумной альтернативы. Они не подсуетились, когда новые технологии только зарождались. Не подумали: "А как можно на этом сыграть, чтобы и самим не прогадать, и покупателя не обмануть?" Они слишком поздно заявили о себе на цифровом рынке: *бесплатная, высококачественная, общедоступная музыка уже существовала* (курсив мой. — *Ю.С.*)» [10, с. 81].

Такова фактическая канва событий, приведших к глубокому кризису музыкальной индустрии на современном этапе. Однако действительно ли ситуация исчерпывается описанными фактами? Или за сегодняшним кризисом стоит что-то еще?

Внутренняя логика кризиса: причины и предпосылки

Технологии, принесенные цифровой революцией, сильно осложнили жизнь музыкальной индустрии. Однако сведение ситуации лишь к технологической составляющей исчерпывающего объяснения происходящему дать не способно. В сущности процесс этот — частное проявление более общей, глобальной тенденции, прослеживающейся в современном обществе на самых разных уровнях. Единого ее обозначения не существует — исследователи говорят о тренде *сеть вместо иерархии*, о *децентрализации*, о *низовой самоорганизации*, подразумевая однако примерно одно и то же: сегодня централизованная иерархическая власть все больше сдает свои позиции, сталкиваясь с возрастающим влиянием горизонтальных социальных структур. В политике, в экономике, в различных сферах повседневной жизни решения, исходящие с верху, все чаще ставятся под сомнение и имеют все меньшее значение для людей, вовлеченных во множество социальных сетей, принимающих свои собственные решения и коллективно проводящих их *снизу вверх*.

На данную трансформацию еще с 1980-х годов указывали Э. Тоффлер [11], Д. Нейсбит [12], Ф. Фукуяма [13], М. Кастельс [14] — при этом все они считали ее одной из показательнейших черт, отражающих постепенное становление в мире информационного общества, в котором на смену *иерархическому* принципу строения социума должен окончательно прийти *сетевой*.

Тенденция к снижению влияния иерархической власти не обусловлена новыми технологиями, однако развитие технологий, и не в последнюю очередь технологий, связанных с медиа, обеспечило идеальные условия для ее развития и масштабного углубления. В этом смысле особую роль сыграл Интернет. Он стал идеальным пространством для углубления тренда «сеть вместо иерархии», будучи сам по себе глобальной сетью сетей — практически не управляемой сверху, основанной на принципах самоорганизации и преобладании горизонтальных связей. Существует довольно точное представление об Интернете как постмодернистской ризоме — как всякая ризома Сеть не имеет исходного пункта развития, по своей природе децентрирована и антииерархична, никакая ее точка не может иметь преимущества перед другой. Неудивительно, что в пространстве Интернета расцвел так называемый *сетевой либерализм* — идеология, исходящая из представления о полной автономности Сети от власти, как государства, так и всех прочих иерархических институтов. Манифестом сетевого либерализма принято считать Декларацию независимости киберпространства, опубликованную в 1996 году Д.П. Барлоу и получившую в Интернете того времени самое широкое распространение. Барлоу пишет: «Я заявляю, что глобальное общественное пространство, которое мы строим, по природе своей независимо от тираний, которые вы стремитесь нам навязать. Вы не имеете ни морального права властвовать над нами, ни методов принуждения, которые действительно могли бы нас устрашить <...> Киберпространство лежит вне ваших границ. Не думайте, что вы можете построить его, как если бы оно было объектом государственного строительства. Вы не способны на это. Киберпространство является делом естества и растет само посредством наших совокупных действий» [15, с. 349].

При всей патетичности текста Декларации по сути, он довольно точно отражает тот факт, что процессы, происходящие в Сети, действительно весьма проблематично контролировать сверху. Это связано главным образом с тотальной децентрализацией, являющейся базовым принципом Интернета, изначально разрабатывавшегося американскими военными для того, чтобы обеспечить неуязвимость военной связи в случае ядерной атаки. Подразумевалось, что если бы часть Сети рухнула, весь поток данных автоматически перенаправлялся бы по одному из множества маршрутов в обход повреждения. В мирных же условиях это обернулось невозможностью блокировать любые происходящие в Сети процессы — у Интернета попросту нет «рубильника», которым его можно было бы отключить. Таким образом, децентрализация и, как следствие, неуправляемость «это не какая-то особенность Интернета, это сам Интернет, каким он был произведен на свет его создателями» [16, с. 199]. Вот почему столь сложна борьба музыкальной индустрии с пиринговыми сетями — работа тех из них, которые не имеют централь-

[4] Президент BMG-Russia Денис Комаровский (цит. по: [8, с. 49]).

[5] Глава Международной федерации звукозаписывающей индустрии (IFPI) Джон Кеннеди в интервью Reuters (цит. по: [9]).

ного сервера, не может быть просто прекращена, они перестанут функционировать лишь тогда, когда будет заблокирована последняя пара из миллионов подключенных к ним компьютеров. По сходной причине весьма затруднительны в Интернете любые формы цензуры: как остроумно заметил Д. Гилмор, «Сеть склонна воспринимать цензуру как повреждение и обходить ее» (цит. по: [17, с. 123]). К тому же контроль весьма труден уже хотя бы из-за масштаба: «…даже при наличии совершенных цензурных программ один только трафик Сети, в конце концов, приведет к разорению любого хорошо финансируемого наблюдательного органа» [18, с. 101].

Интернет, в силу самой своей архитектуры, оказался отчужденным от создавшей его государственной машины: в противовес ей он стал пространством инакомыслия, развенчания авторитетов и поведения, отклоняющегося от поощряемых государством, равно как и прочими формами иерархической власти, норм.

При этом ключевым становится тот факт, что Интернет давно перестал быть вотчиной радикально настроенного меньшинства. Сегодня его массовое распространение приводит к столь же массовому проникновению в общественное сознание идей сетевого либерализма, принимаемых большинством не столько по сознательному решению, сколько из интуитивного понимания: законы, которым человек привык подчиняться в «обычном» мире, в он-лайне уже не действуют. В результате все это неизбежно приводит к подрыву авторитета иерархической власти как таковой.

Что же касается музыкальной индустрии последних десятилетий (в более общем плане и всего XX столетия), то она, будучи основанной на диктате нескольких корпораций в сфере создания, распространения, донесения музыки до слушателя, по сути своей безусловно иерархична. Долгие годы ее деятельность базировалась на принципе безапелляционного навязывания аудитории своих правил, навязывания по вертикали — *сверху вниз*. Однако сегодня становится очевидным, что в цифровую эпоху эта схема постепенно перестает работать. Цифровая революция подарила людям MP3, пропитанный сетевым либерализмом децентрализованный Интернет, свободный файлообмен, являющийся, по сути, ярчайшим примером добровольного сетевого сотрудничества, противостоящего в информационную эпоху иерархической власти — тем самым она дала им возможность выстраивать музыкальную культуру самостоятельно, в обход корпораций, что и обернулось для музыкальной индустрии глубочайшим кризисом.

Возникает неизбежный вопрос — почему? Почему произошло то, о чем пишет Р. Шеридан: «Люди массово скачивали музыку, упиваясь этой новой свободой подобно голодному зверю. И самое ужасное — они не чувствовали за собой никакой вины! Словно одно только существование технологии, подарившей им эту возможность, одновременно снимало все запреты. Но запреты-то оставались! Посмотрим правде в глаза — это именно воровство и ни что иное. Не будешь же, в самом деле, заводить чужую машину без ключа зажигания потому только, что существует такая технология» [10, с. 79]. Ясно, что дело тут не в технологической возможности и не в предоставленной Интернетом свободе как таковой. Цифровая революция и ослабление иерархической власти, лишив индустрию возможности контроля, тем самым лишь вскрыли глубочайшие противоречия, лежащие в самой основе созданной индустрией музыкальной культуры. А. Горохов пишет: «Все эти проблемы: “CD против MP3” и “бесплатный MP3-файл против платного” — это проблемы упаковки музыки. А что с начинкой?» [5, с. 47]. В сущности именно в ответе на этот вопрос содержатся все подлинные, внутренние причины кризиса музыкальной индустрии на современном этапе.

Что бы ни говорили представители музыкальных корпораций, кризис не пришел в индустрию извне, он вызрел в ней самой. Как это ни парадоксально, но главным его источником стало то, что уже долгое время казалось основой благополучия музыкального бизнеса, а именно — жертва творческим ради коммерческого. На самом поверхностном уровне это выразилось в чисто экономической несостоятельности бизнес-модели, эксплуатируемой индустрией в последние годы. Дело в том, что коммерческий музыкальный продукт, активно создаваемый корпорациями в последние десятилетия XX века в противовес медленно окупающемуся серьезному искусству, был рассчитан на немедленные прибыли, которые и получал, но, быстро достигнув популярности, также быстро исчезал с музыкального горизонта. Тем самым формировался эффект «хита на один день», о постоянной аудитории, пожизненном преклонении перед музыкальным явлением в данном случае не могло быть и речи. При этом само создание хита и раскрутка новой «звезды» в условиях пресыщенности слушателей быстро сменяющимися однотипными артистами требовали все более навязчивых методов рекламы и соответственно — все больших инвестиций. Срок популярности «звезд», однако, оставался крайне коротким, и вскоре окупать инвестиции в музыкальный ширпотреб стало весьма нелегко. Это само по себе ослабило экономические позиции корпораций, однако главная опасность стратегии активного навязывания слушателю коммерческих проектов и искусственно созданных «звезд», как оказалось, заключалась даже не в этом, а в том, что ее целевой группой «были не люди, которые музыкой интенсивно интересуются (а таковыми считаются те, кто покупает больше 9 CD в год, их всего пять процентов от общего народонаселения), а те, кто вообще музыку никогда не приобретает — их называют “спящими”. Расчет был на то, что если на “спящих” сильно надавить, то они музыку купят» [5, с. 9].

Какое-то время эта стратегия действительно работала вполне успешно и ничего опасного, казалось, в себе не содержала. Однако в цифровую эпоху, когда прослушивание музыки перестало быть непременно связанным с ее оплатой, она практически перестала себя оправдывать: максимум, которого можно добиться давлением на «спящих» — заставить их слушать, заставить же их платить за прослушанное стало практически нереально. Получив такую возможность, «спящие» перестали покупать

музыку просто потому, что в их жизни она появилась под рекламным нажимом и, как и прежде, не играла в ней хоть сколько-нибудь значимой роли. Вся экономика индустрии, попавшая к этому времени в достаточно сильную зависимость от прибылей, получаемых от продажи музыки коммерческих «звезд» бывшим «спящим», в этой связи действительно основательно пошатнулась.

Дело, однако, не только в недальновидной бизнес-модели, но и в стоящей за ней проблеме более общего плана — в самой внутренней логике музыкальной коммерциализации, ставке на предельную поверхностность музыкального материала, его упрощение. Сегодня слушатель отворачивается от музыкальных корпораций именно потому, что они оказались не способны предложить ему нечто, что глубоко задело бы, захватило все его существо. Индустрия ушла из высоких сфер, и как бы ни старалась она, пытаясь подменить неизменное притяжение смелого, творческого и — как ни дискредитировано это слово в последнее время — духовного, привлекательностью блестящего, приятного, модного — усилия ее оказались напрасны. Конечно, с первого взгляда может показаться, что все ровно наоборот — подмена совершилась вполне успешно: сегодня многие и многие не только на полном серьезе считают искусством продукт, лишенный всякого духовного содержания, но и совсем не подозревают, что это содержание у искусства может и должно быть. Однако, что бы эти многие ни считали, на эмоциональном уровне они совершенно верно идентифицируют предлагаемый им продукт как нечто *глубоко второстепенное* — приносящее некоторое удовольствие, но *не стоящее никаких особенных жертв и усилий*. Как следствие — люди попросту не видят никаких причин платить за то, что они не считают для себя действительно значимым, что не играет в их жизни существенной роли.

Надо отметить, что для многих деятелей, связанных с музыкальной индустрией непосредственно, внутреннее происхождение кризиса вовсе не загадка. Так, например, музыкальный продюсер А. МакГи открыто заявляет в одном из интервью: «То, что наблюдается сейчас, началось еще в восьмидесятых. Корпорации перестали вкладывать деньги в талант. Так что нет ничего удивительного в том, что сейчас никто не покупает альбомов! На данный момент просто нет ничего нового, по поводу чего можно прийти в возбуждение. Другой причиной является тот факт, что у нынешней музыки нет никакой идеологии. Нет ничего, что могло бы объединить людей, и поэтому индустрия гибнет» [6]. А вот мнение российского музыкального продюсера О. Нестерова: «Человеку необходимо получать энергию “высокого удовольствия” — того, которое нельзя купить в магазине. Откуда человек берет ее? Из общения, чтения, музыки. Современная поп-музыка не то чтобы не дает этой энергии — она ее еще и отнимает. Очень скоро все это почувствуют и начнут искать пути спасения <...> Просто на каком-то этапе произойдет такое накопление усталости от массовой музыки, что простой человек скажет: “Я так больше не могу ...”. Что неизбежно приведет к кризису музыкальной индустрии вообще» (цит. по: [19, с. 52]).

Немаловажно, что, сделав ставку на коммерческое, преходящее, утратив интерес к созданию и поддержке серьезного искусства, музыкальный бизнес в действительности потерял связь со своей собственной аудиторией. Примечательно, что в последние десятилетия основные вложения делались им в развлекательную музыку, ориентированную в основном на подростков. Между тем, цифровая революция явно продемонстрировала: подростки вовсе не отвечают индустрии взаимностью — они первыми предпочли ее услугам возможности музыкального файлообмена, в то время как взрослая и более «серьезная» публика дольше оставалась склонной к легальным формам получения музыки. Однако именно интересы «серьезных» слушателей индустрия по-прежнему обслуживала лишь по остаточному принципу, чем ярко демонстрировала полное непонимание того, кто на самом деле ее аудитория, и тем самым все более отдаляя эту аудиторию от себя. В конечном итоге сложилась ситуация, о которой глава «Биллборда»[6] Т. Уайт говорил: «Сегодня индустрия может исчезнуть не столько из-за технологии, сколько из-за того, что абсолютному большинству тех, кому за 30, совершенно безразлично, случится это или нет» (цит. по: [7]). Стоит добавить, что более молодому поколению, впитавшему в себя плоды цифровой революции как никакое другое, это безразлично тем более.

Таким образом, музыкальная индустрия в сегодняшних условиях лишилась практически любой аудитории, на лояльность которой могла бы рассчитывать. Справедливости ради стоит отметить, что в действительности процесс, протекающий в музыкальной культуре, не так прямолинеен: даже если музыкальный бизнес давно перестал вкладывать деньги в талант, талантливые композиторы и музыканты не перестали от этого появляться и привлекать тех любителей музыки, которые потенциально могли бы стать опорой для индустрии даже в такие непростые времена. Этого, однако, не происходит — и здесь раскрывается еще одна внутренняя причина сегодняшнего кризиса. Заключается она в том, что информация о царящих в музыкальных корпорациях законах и правилах, постепенно становясь достоянием общественности, все больше размывает представление о плате за музыку как дани уважения создавшему и исполнившему ее человеку. Слушатели просто перестают понимать, кому и за что они отдают свои деньги.

Все более частые публичные откровения инсайдеров корпораций и самих музыкантов[7], равно как и очевидные манипуляции музыкальных торговцев, слишком прочно поселили в сознании людей образ закабаленного бесчестным контрактом музыканта, которому все равно не достанется ничего, и купающегося в роскоши босса корпорации, забывшего о музыке и думающего лишь о том, как бы «вытрясти» максимум из каких-нибудь полу-

[6] «Billboard» — американский журнал о музыкальном бизнесе.

[7] Среди самых известных можно привести, например, статью музыкального продюсера Стива Альбини [20] и речь, произнесенную рок-исполнительницей Кортни Лав на конференции Цифровой Голливуд в 2000 году [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://archive.salon.com/tech/feature/2000/06/14/love/index.html

нищих студентов для того, чтобы купить себе очередной роллс-ройс. Это в лучшем случае, в худшем — забывшим о главенстве творчества и стремящимся лишь любой ценой обобрать своих поклонников видится публике сам музыкант. Созданная индустрией музыкальная экономика в результате предстает в общественном сознании глубоко несправедливой, плата за музыку теряет в ней всякое моральное основание. Конфликт, развернувшийся в сфере экономики и новых технологий, тем самым видится как *конфликт нравственный*.

Очевидная несправедливость современной музыкальной экономики стала одной из важнейших внутренних причин кризиса, приведя уже иным путем, но все к тому же результату: как только цифровая революция предоставила слушателям возможность за музыку не платить, многие из них тут же перестали отдавать свои деньги индустрии. Порой люди делали это вполне сознательно — существуют даже манифесты, открыто призывающие слушателей именно к такому поведению, но чаще скорее интуитивно — понимая, что музыкальный бизнес стал слишком аморален и не заслуживает никакой поддержки. «Считается (и не безосновательно), что звукозаписывающие компании надувают потребителей, обманывают исполнителей и по-другому не смогли бы занять свое место на рынке», — писал по этому поводу в 2004 году главный редактор журнала «Wired» [21, с. 395]. Как точно заметила в этой же связи советник Universal Studios Карен Рендал на конференции «Цифровой Голливуд», «общество считает, что музыкальная индустрия — это сборище порочных толстосумов, которые зарабатывают слишком много денег, поэтому воровать их собственность нормально» (цит. по: [21, с. 394]).

Безусловно, далеко не все любители музыки рассуждают именно так — многие из них вообще не задумываются о внутренних механизмах музыкальной экономики; они просто продолжают покупать музыку, считая это привычным и естественным (вероятно, именно за счет них доходы все же составляют около 16—17 млрд долларов в год[8] — что и называют кризисом индустрии). Однако и в этом плане позиции корпораций становятся все слабее. Посещение традиционного музыкального магазина сегодня стремительно утрачивает статус нормы. Гораздо большее удобство и чрезвычайно широкое распространение музыкального файлообмена постепенно перетягивают на свою сторону даже самых преданных сторонников традиционных покупок. Для все большего числа людей файлообмен становится привычной повседневной практикой и, по сути, знаменует собой новую культурную норму сегодняшнего дня. Именно это заставляет наиболее дальновидных работников индустрии — таких, как, например, бывший музыкальный продюсер, а ныне консультант медиакорпораций по вопросам интернет-пиратства Б. Форест — говорить о необходимости не технологических, а культурных перемен, поясняя: «Сейчас культура говорит моей десятилетней дочери, что музыка и фильмы бесплатны» (цит. по: [21, с. 102]).

[8] По данным IFPI на 2011 год.

Подытоживая вышесказанное, можно выделить три основные причины нынешнего кризиса музыкальной индустрии — причины, созданные ею самой:

- *активная пропаганда*, долгое время бывшая основой коммерческого, массового, развлекательного, музыкального бизнеса, сформировала у большинства людей представление о музыке как о чем-то глубоко второстепенном, не заслуживающем особенного трепета и уважения. В условиях же, когда музыка легко доступна для бесплатного скачивания, это стало означать — и не заслуживающим каких-либо трат;
- *отсутствие* — и небезосновательное — *веры* общества в то, что деньги, оставляемые в музыкальных магазинах, пойдут на нужды творцов, уничтожает всякий стимул вкладывать средства в индустрию даже у тех, кто не потерял трепета и уважения перед самой музыкой. Аморальность легальной музыкальной экономики этически оправдывает получение музыки нелегально;
- *отсутствие оперативной реакции* музыкальной индустрии на перемены, свершавшиеся на заре цифровой эпохи, привело к тому, что нелегальный музыкальный интернет-обмен прочно утвердился в статусе культурной нормы.

В конечном итоге, случившееся с музыкальным рынком в цифровую эпоху — поучительный урок для всех прочих современных культурных индустрий. При этом сущность сегодняшнего кризиса музиндустрии можно представить следующим образом: цифровая революция создала особое, укорененное в Интернете культурное и социальное пространство. Его устройство по самой своей природе антииерархично, в нем крайне сложно навязывать внешние правила, оно основано на сетевом взаимодействии, к которому практически невозможно насильственно принудить. В таком пространстве быстро выяснилось, что слушатели вовсе не настроены на сотрудничество с еще недавно всесильными крупными игроками музыкального рынка[9]. Похоже, сама система бизнеса в сфере музыки давно такова, что его главные игроки — музкорпорации — перестали ощущаться публикой дружественной силой. Сегодняшние слушатели пойдут навстречу, только *если захотят*, только *добровольное* сотрудничество участников музыкальной культуры может быть основой ее благополучия в цифровую эпоху, никакое иерархическое принуждение, никакая культурная олигополия определяющей силой здесь быть уже не способны. Именно поэтому скорее приговором музыкальным компаниям звучат теперь слова Ч. Манна: «*Чтобы выжить, музыкальной индустрии сегодня нужна активная помощь друзей, которых у нее нет* (курсив мой. — *Ю.С.*)» [7].

[9] Что, кстати, не означает, что они не настроены ни на какое сотрудничество вовсе. Напротив, добровольное прямое сотрудничество слушателя и артиста в обход традиционных рыночных схем стало новой мощной тенденцией в сетевой музыкальной культуре. См. об этом: *Страковач Ю.* Цифролюция: что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI, 2014.

Список литературы

1. *Fantel H.* Music by mouse, A.K.A. MP3 // Opera News. — 2000. — Vol. 64. — Part 10.
2. *Кряквина Ю.* Перспективы рынка музыкального цифрового контента в России // Журнал ixbt.com. 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ixbt.com/cm/iriver-digitalaudio.shtml
3. *Wakelin B.* I want my MP3 // Q music. — 2001. — May.
4. OCED Information Technology Outlook 2004: Peer-to-Peer Networks in OECD Countries, ch.5, OECD, Paris, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.oecd.org/dataoecd/55/57/32927686.pdf
5. *Горохов А.* Дыра, прикрытая глянцем. — М.: Ад Маргинем, 2007.
6. *Алан МакГи:* «Это — революция» // Зеркало недели, 1998, № 27 от 4—10 июля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zn.ua/2000/2675/17326
7. *Mann Ch.C.* The Year The Music Dies // WIRED, 2003, February [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.wired.com/wired/archive/11.02/dirge.html
8. *Никитин Л., Скрипников С.* Цифровой апперкот музыкальной индустрии // Эксперт. — 2005. — № 17 (464).
9. Музыкальная индустрия на распутье // Информационная IT-лента AlgoNet [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.algonet.ru/?ID=622989
10. *Шеридан Р.* When the pigs fly. Когда свиньи летают // Upgrade special. — 2008. — № 4.
11. *Тоффлер Э.* Третья волна. — М.: АСТ, 2004.
12. *Нейсбит Д.* Мегатренды. — М.: АСТ; Ермак, 2003.
13. *Фукуяма Ф.* Великий разрыв. — М.: АСТ, 2008.
14. *Кастельс М.* Становление общества сетевых структур // Новая постиндустриальная волна на Западе. — М., 1999.
15. *Барлоу Д.П.* Декларация независимости киберпространства // Информационное общество. — М.: АСТ, 2004.
16. *Кастельс М.* Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
17. *Мэй Т.* Криптоанархия и виртуальные сообщества // Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / под ред. П. Ладлоу. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
18. *Барбрук Р.* Свобода гипермедиа // Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / под ред. П. Ладлоу. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
19. *Архангельский А.* Мусор Музыки (интервью с О. Нестеровым) // Огонек. — 2003. — № 25.
20. *Albini S.* The Problem with Music // Maximum Rock'n'Roll. — 1994. — № 133.
21. *Ласика Дж.Д.* Даркнет: Война Голливуда против цифровой революции. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006.

УДК 008.2
ББК 71.0

Т.Н. ШЕМЕТОВА

ИСКУССТВО ПРОВОКАЦИИ И ИДЕАЛЬНЫЙ ПРОВОКАТОР

Рассматривается термин «провокация» как конфликт между картинами мира субъекта и объекта провокации. В центре статьи фигура «идеального провокатора», которая интерпретируется автором как катализатор современной культуры. Цель идеального провокатора — уничтожить бинарные оппозиции и создать реальность второго плана, художественную реальность. Автор раскрывает четыре этапа идеальной провокации и устанавливает «идеальный» провокационный метод в оппозиции к методу «идейной» провокации.
Ключевые слова: провокация, провокационный метод, метод деконструкции, постмодернистская чувствительность, мировоззрение, идеальный провокатор, идейный провокатор, reasentiment.

> Я не человек, я динамит... Я противоречу,
> как никогда никто не противоречил,
> и, несмотря на это, я противоположность
> отрицающего духа.
>
> *Ф. Ницше* [1]

Рассуждение о провокации — занятие само по себе провокативное. Поэтому, стóит начать с остроумного высказывания английского писателя Гилберта Кита Честертона: «Грубо говоря, в мире есть три типа людей. Первый тип — это люди; их больше всего, и, в сущности, они лучше всех. Мы обязаны им стульями, на которых сидим, одеждой, которую носим, домами, в которых живем; в конце концов, если подумать, мы и сами относимся к этому типу. Второй тип назовем из вежливости "поэты". Они большей частью сущее наказание для родных и благословение для человечества. Третий же тип — интеллектуалы; иногда их называют мыслящими людьми. Они — истинное и жесточайшее проклятие и для своих, и для чужих» (цит. по: [2, с. 110]).

Если предположить, что классификация Честертона верна, то в статье речь пойдет о представителях третьего типа — о мыслящих людях. Назовем их провокаторами.

Прежде всего надо определиться с самим термином «провокация». Он неоднозначен, поскольку связан с различными областями человеческой жизни. В их числе политика, военное дело, история, искусство, маркетинг,

биология, психология, медицина, конфликтология, философия, педагогика и т. д.

В общем смысле провокация — это некое развернутое во времени действие субъекта-провокатора (или субъектов), которое направлено на объект (объекты) провокации с целью вызывать определенную реакцию: либо конкретное действие, либо бездействие, в зависимости от цели провокации.

По поводу определения термина существует достаточное количество исследовательской литературы. Что касается его этимологии — это тема дальнейшего разговора.

В латинско-русском словаре *provocatio* — 1) вызов; 2) обжалование. Глагол *provoco* — 1) вызывать, бросать вызов; 2) подстрекать; 3) раздражать, возбуждать; 4) обжаловать. Причастие *provocaticius* — 1) вызванный; 2) возбужденный, возбуждающий. Существительное *provocator* — человек, бросающий вызов, гладиатор. Существительным *provocatorius* называли человека, имеющего отношение к *provocator*, то есть того, кто назначает и преподносит дары тем, кто бросает вызов и побеждает в боях или соревнованиях. Существительное *provocatrix* обозначает соблазнительницу [3, с. 632].

Интересно, что в латинском словаре *провокация* не трактуется как что-то негативное, ведущее к деструктивному поведению с целью причинить заведомый вред. Например, *provocatio ad populum* в римском государственном праве — разновидность апелляции в уголовных вопросах. Первоначально провокация была установлена в случаях приговора к телесному наказанию или смертной казни. Всякий полноправный гражданин мог воззвать, апеллировать к народу на решение магистрата. Провокация состояла в пересмотре уголовного дела народом и вынесении нового приговора. Право *provocatio ad populum* относится к числу древнейших прав римского гражданина [4].

При анализе данного слова в словарях европейских языков также не наблюдается только негативной коннотации этого слова.

Например, в итальянском языке *provocare* — 1) вызывать действие, возбуждать чувства; 2) бросать вызов, вызывать на дуэль. *Provocante* — 1) провоцирующий интерес; 2) вызывающий возбуждение. *Provocabile* — легко возбудимый [5, с. 647]. В английском языке provocation — 1) побуждение, вызов, подстрекательство; 2) провокация; 3) раздражение. *Provocative* — 1) возбуждающее средство; 2) вызывающий, дерзкий; 3) возбуждающий (веселье, печаль, любопытство); 4) раздражающий. *Provoke* — 1) вызывать, возбуждать; 2) провоцировать; 3) раздражать [6, с. 791].

Однако в толковых словарях русского языка на первое место ставится именно негативное, деструктивное значение этого слова.

Так, в словаре Ожегова *провокация* — 1) подстрекательство к каким-либо действиям, которые могут повлечь за собой тяжелые последствия; 2) искусственное возбуждение каких-либо болезней (мед.) [7, с. 596].

В толковом словаре Ушакова *провокация* — 1) система борьбы господствующего класса с революционным движением, состоящая в том, что политическая полиция засылает в ряды революционных организаций (или вербует из числа неустойчивых членов этих организаций) своих тайных агентов, которые осведомляют полицию о деятельности революционеров и революционных организаций, выдают полиции революционеров, а также вызывают революционные организации на такие действия, которые могут вести к их разгрому; 2) умышленный вызов, подстрекательство с какой-либо целью [8, с. 906—907].

В толковом словаре русского языка Кузнецова *провокация* — 1) агрессивные действия с целью вызвать военный конфликт; 2) предательское поведение, подстрекательство кого-либо к действиям, которые могут повлечь за собой тяжелые для него последствия [9].

Большой энциклопедический словарь трактует провокацию как подстрекательство, побуждение отдельных лиц, групп, организаций и так далее к действиям, которые могут повлечь за собой тяжелые последствия [10].

В словаре иностранных слов можно увидеть следующие значения: провокация — 1) предательское поведение, подстрекательство; 2) побуждение кого-либо к заведомо вредным для него действиям; 3) искусственное возбуждение признаков болезни. Провокатор — 1) тайный агент, действующий путем провокации; 2) подстрекатель, действующий с предательской целью. Провоцировать — умышленно вызывать что-либо, подстрекать к чему-либо, наносящему вред [11, с. 410]. Очевидно, такой негативный оттенок в русском языке слово «провокация» приобрело в связи с революционным движением в России, которое привело к двум революциям в 1905 и 1917 годах.

Исходя из этимологии слова, можно сделать вывод, что провокация как явление не существует сама по себе. Она всегда включена в некую коммуникативную цепочку: субъект провокации — сообщение — объект провокации, и вне этого не имеет смысла.

Если отталкиваться от основного значения слова — *вызов*, то провокация — это некое направленное действие, акт воли. Действие-вызов строится на основе конфликта между двумя субъектами, которые в процессе коммуникации имеют противоположные цели и задачи. Конфликт можно определить как «форму проявления противоречия, не разрешенного в прошлом или разрешаемого в настоящем, которое возникает в ситуации непосредственного взаимодействия субъекта и объекта конфликта, и обусловленного противоположно выбранными целями, осознаваемыми или неосознаваемыми участниками конфликта, направленными на разрешение или снятие противоречий» [12, с. 284].

Так, первой характеристикой термина «провокация» в системе коммуникации может быть определен как некий конфликт двух (нескольких) субъектов, имеющих противоположные цели и задачи.

С точки зрения В.Н. Степанова, провокация — это «способ функционирования прагматической информации об особом намерении адресанта продемонстрировать определенное психическое состояние с целью вызвать у адресата аналогичное состояние» [13, с. 17]. То есть налицо конфликт

психических состояний адресанта и адресата. Степанов подчеркивает, что мишенями провокации чаще всего становятся мысли, намерения, духовное состояние и внутренний мир человека [13, с. 25].

По мнению А.М. Дружинина, провокация как конфликт интересов имеет онтологическую природу, и ее можно рассматривать, как целенаправленное стремление заменить своим Я бытие Другого [14]. То есть, вовлекая Других в провокационную коммуникацию, субъект провокации распространяет свое Я-Бытие и «стремится заполнить как можно большую часть наличного Бытия Других» [14, с. 154].

Отталкиваясь от приведенных точек зрения, представляется возможным рассматривать природу провокации с позиции конфликта картин мира (или элементов) субъекта и объекта провокации. При этом стоит напомнить, что понятие картина мира включает три компонента: мировосприятие (образную часть, представляющую собой совокупность наглядных образов природы, человека, его места в мире, взаимоотношение с миром и другими людьми и т. п.), мировоззрение (концептуальную часть, связывающую образы в систему взглядов, ценностных ориентаций), мироощущение (чувственную ткань сознания, которая эмоционально окрашивает образы, составляющих картину мира, то есть особый склад мышления) [15, с. 70]. Все элементы, входящие в картину мира взаимосвязаны, и изменение одного элемента может повлечь трансформацию всей картины мира человека.

Чтобы проследить структуру этого конфликта картин мира провокатора и объекта провокации, необходимо выявить формальные условия, делающие провокацию возможной. Исходя из идей А.М. Дружинина, можно выделить следующие условия:

- объект провокации должен находиться в радиусе восприятия и действительно воспринимать текст сообщения;
- субъект провокации не является фиктивным, то есть он не выдает себя за коммуникатора с другими качественными характеристиками, а напротив, открыто репрезентирует свою картину мира;
- объекту провокации не столько сообщается какая-либо информация, сколько транслируется определенная ценностно-нормативная установка (картина мира);
- конечным коммуникативным актом в провокации является сообщение о результате провокации, воспринятое субъектом провокации.

Коммуникация такого рода может быть одноактной или многоактной, то есть распространяющейся по цепочке, но она всегда будет кольцевой, замкнутой на субъекте провокации[1].

Коммуникативная схема провокации будет выглядеть следующим образом: провокатор воспринимает картину мира Другого и оценивает ее в целом (или отдельные ее элементы) как неприемлемую для себя. Чтобы изменить эту картину мира, провокатор сообщает объекту провокации определенную информацию. Эта информация воздействует на картину мира объекта провокации и преобразует ее в соответствии с желаниями провокатора. На заключительном этапе провокатор оценивает результат провокации как удачный или неудачный. Только в этом случае провокацию можно считать завершенной. Конечным итогом провокации можно считать изменения в картине мира объекта провокации, а субъект провокации всегда замкнут на собственную картину мира.

Поэтому объективному рассмотрению провокационного действия может дать основания только полный анализ картины мира субъекта провокации и соотнесение ее с картиной мира объекта. Мотив и намерения провокационного действия, думается, заключается именно в этом несоответствии картин мира. Это еще один довод в пользу того, что провокацию нельзя рассматривать лишь как негативное действие, хотя она и может являться таковой в зависимости от мотивов и намерений субъекта провокации.

Итак, провокацию, как особое коммуникационное сообщение, можно считать методом построения особых отношений между субъектом и объектом провокации, в основе которых лежит конфликт их картин мира. Природа конфликта определяется стремлением субъекта (или субъектов) провокации изменить картину мира объекта (или объектов) провокации в соответствии со своим желанием. То есть заместить картину мира объекта провокации своей.

Отталкиваясь от этого определения, стоит попробовать описать картину мира идеального провокатора. Задача этого теоретического построения — определить некую точку отсчета или некие координаты, с которыми можно соотноситься для определения картины мира, следовательно, желаний и целей, конкретного провокатора.

Если, как уже было сказано ранее, в основе провокации лежит конфликт картин мира субъекта и объекта провокации, то идеальный провокатор должен вступать в конфликт с любой картиной мира, отличной от своей. Поэтому его картина мира будет носить отрицающий или нигилистический характер. По большому счету, философия, то есть определенная философская система, и есть объемная картина мира, которая включает мировосприятие, мировоззрение и мироощущение философа и человека.

В связи с этим термин нигилизм в данном случае взят в том значении, как понимал его Фридрих Ницше: нигилизм как критическая переоценка двух исходных оснований европейской культуры — рационализм, в основе которого лежит логика чистого разума, и мораль, в основе которой лежит христианская религия. «Как никто до него, Ницше, — пишет В. Межуев, — выразил сомнение в ценности того и другого. Отвергнув всю традиционную для этой культуры систему ценностей, как они представлены в религии, морали, философии, науке и политике, Ницше основанием своей философии сделал все же не отрицание (как у Шопенгауэра), а, наоборот, утверждение в мире позитивного смысла» [17, с. 196].

Французский мыслитель Жиль Делёз в своей книге «Ницше» так резюмирует мысли немецкого философа: «Вместо того чтобы искать единства активной жизни и ут-

[1] Понятия одноактной и многоактной коммуникации разработаны Г.В. Гриненко [16, с. 149—157].

верждающей мысли, она (философия) ставит перед собой задачу судить жизнь, противополагать ей так называемые высшие ценности, соизмерять ее с этими ценностями, ограничивать и порицать. Мысль становится отрицающей, а жизнь обесценивается, теряет активность, сводится ко все более слабым формам, если с чем и совместимым, то лишь с так называемыми высшими ценностями» [18].

Суть термина «нигилизм» Ницше сводит к краткому тезису: «Бог умер». Мартин Хайдеггер поясняет: у Ницше это значит то, что «“христианский Бог” утратил свою власть над сущим и над предназначением человека» [19]. Бог умер, но место осталось. И это место должен занять человек с особым типом мышления. Потому что прежний, «теоретический» тип мышления есть «не что иное, — по мнению Делёза, — как перепись доводов, при помощи которых человек убеждает себя в необходимости повиноваться силам не слишком разумным — Государству, религии, расхожим ценностям» (цит. по: [20, с. 102]).

«После смерти Бога, — отмечает Вадим Межуев, — человеку не остается ничего иного, как только полагаться на себя, на собственные силы, на отпущенную ему природой жизненную энергию, демонстрируя в борьбе за выживание то, что Ницше назовет “волей к власти”» [17, с. 208]. То есть пойти по пути через отрицание «Нет» к новому утверждению «Да».

Итак, человек с особым типом мышления — это тот, который подвергает сомнению все ценности, существующие в данное время. Такой человек возникает, как правило, на определенной ступени развития цивилизации, «когда вековые традиции превратились в зловонную кучу мусора, которая начала разлагаться» [21].

И это человек — идеальный провокатор, в его природе дионисийская жажда жизни. Поэтому цель идеального провокатора — не обозначение того места, где живет застывшая, а стало быть потерявшая свою значимость, истина. Его цель — ввести противника в состояние дионисийского возбуждения. Именно в этом состоянии становится возможной «рефлексивная игра» (термин Е.С. Новика [22, с. 139]) новых смыслов, через сомнение, уход от доксы в сторону парадокса. Если говорить словами Ницше, то венец деятельности провокатора — выносить свое «Нет» на службу высшего утверждения. При этом идеальный провокатор — не «теоретический человек» (как понимает его Ницше), который, стремясь познать суть вещей, отделяет познание от иллюзии и рациональное от иррационального. Идеальный провокатор — это художник, игрок, танцор, канатоходец, балансирующий над бездной смыслов. По Ницше — сверхчеловек.

Идеальный провокатор — это своеобразный катализатор для культуры и тех процессов, которые происходят в обществе. Известно, что катализатор обеспечивает более быстрый путь для химической реакции. Для данной аналогии важно, что катализатор «реагирует с исходным веществом, получившееся промежуточное соединение подвергается превращениям и в конце расщепляется на продукт и катализатор. Затем катализатор снова реагирует с исходным веществом, и этот каталитический цикл многократно повторяется» [23, с. 335]. Поэтому смысл деятельности идеального провокатора видится в стремлении через повторяющиеся каталитические циклы вырвать человека из его собственных рамок. Человек должен выйти за собственный предел, за «человеческое, слишком человеческое», то есть обыденное, привычное, среднестатистическое, ограниченное рамками морали.

Культура, по мнению Ницше, существует для людей, которые собой не удовлетворены. Их стремление выйти за собственный предел и есть движение смыслов. Одним словом, это и есть развитие культуры. Идеальные провокаторы — это люди культуры, причем культуры художественной. Их картина мира не находится в стазисе[2]. Стазис в данном случае — это некое энергетическое поле морали, обладающее изрядной силой притяжения. Но движения смыслов там не существует. Смыслы в моральном стазисе заморожены и лишены возможности развития.

Основной характеристикой картины мира идеального провокатора будет подвижность, в том смысле, что такая картина мира не статична; она есть бесконечный процесс поиска смысла, то есть своеобразный каталитический цикл. Для этого процесса нет границ, за которые провокатор бы не переступил, ибо границы не воспринимаются неприступными стенами. Границы и созданы для того, чтобы их переступать.

Техника провокативного метода идеального провокатора сопоставима с процессом деконструкции, представляющим собой выявление «спящих смыслов», заложенных в тексте, сообщении или явлении реальности. «Наивный» читатель, зритель, слушатель попадает под влияние доминирующего в тексте способа выражения и стремится к однозначной интерпретации текста, то есть выявлению в нем конкретного смысла. И только «деконструктивист способен дать новый образец демистифицированного прочтения» (цит. по: [24, с. 65]).

В данном случае стоит опираться на метод деконструкции Жака Деррида. В своем эссе «Конфликт факультетов» Деррида дает представление о власти как о господстве ментальных структур, которые предопределяют функционирование общественного сознания. Такие понятия как «власть», «институт» приобретают значение самодовлеющих сил. Эти силы влияют на ход мыслей человека и, следовательно, на его поведение в обществе. Практика деконструкции и предназначена для «демистификации подобных фантомов сознания» (цит. по: [24, с. 59]).

Деконструкция Деррида представляет собой критический анализ традиционных бинарных оппозиций. Цель анализа состоит не в том, чтобы поменять местами ценности бинарных оппозиций, а скорее в том, чтобы нарушить их противостояние, показать их относительность. Сама по себе деконструкция никогда не выступает как чисто

[2] Стазис (от лат. stasis — стояние) — термин, употребляется в научной фантастике — это некое энергетическое поле, в котором прекращалась всякая деятельность организма. Стазис целиком останавливает любые физиологические процессы, ощущение времени в стазисе полностью теряется, т. е. происходит как бы «заморозка» времени.

техническое средство анализа, а предстает как «своеобразный деконструктивно-негативный познавательный императив постмодернистской чувствительности» (цит. по: [24, с. 57]).

Под постмодернистской чувствительностью понимают два рода явлений. Одно из них — ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии смысловой и ценностной ориентации мира, то есть кризис веры во все ранее существовавшие ценности. И первым провозвестником этой «эры пришествия нигилизма» становится Фридрих Ницше. «Теперь же, — как отмечает теоретик постмодернизма И. Хассан, — большинство из нас с горечью признают, что такие понятие как Бог, Царь, Человек, Разум, История, Государство, некогда появившись, затем канули в Лету как принципы несокрушимого авторитета» (цит. по: [24, с. 223]). Другое выражение постмодернистской чувствительности — особая манера письма, то есть стиль текста или сообщения, способ его подачи. В основе такого способа подачи текста лежит техника намека; в этом случае читателя, зрителя, слушателя провоцируют на поиск этого латентного смысла.

Идеальный провокатор и есть, по сути, деконструктивист, цель которого уничтожить бинарные оппозиции, выявить скрытый смысл и вложить его в картину мира объекта провокации. Иными словами, посеять сомнение в его однозначном восприятии действительности, расшатать незыблемость, устойчивость его картины мира, сделать ее такой же подвижной, как свою собственную. То есть идеальный провокатор вступает в сферу борьбы с авторитетами государственных структур за влияние над общественным сознанием.

Основываясь на этих теоретических положениях, можно выделить четыре стадии процесса идеальной провокации.

Первая стадия — имитация, провокатор копирует явление реальности для своего провокативного текста, чтобы потом деконструировать копию.

Вторая стадия — членение: разделение копии реальности на некие утверждения по методу бинарных оппозиций — это правильно, это неправильно; это красиво, это безобразно и т. д. Критерий, по которым строится оппозиция — это мораль, нравственные аспекты, правила поведения, закрепленные в повседневной практике данного социума.

Третья стадия — разрушение. На этой стадии провокатор подвергает сомнениям свои же вычлененные бинарные утверждения. Третья стадия сродни сократовскому методу майевтики, отраженному в «Диалогах» Платона. Исходя из убеждения, что «за неимением собственной мудрости, он не может учить чему-либо, Сократ видел свою задачу в том, чтобы, беседуя и ставя всё новые и новые вопросы, побуждать других самим находить истину» [25]. Провокатор на этой стадии выступает посредником, а не учителем и моралистом, ибо сам он «ничего не знает». Он лишь старается извлечь скрытое подвижное знание, сомневаясь в верности бинарных оппозиций и тем самым их разрушая. Специфической формой такого разрушения становится «иронический модус» по отношению ко всем проявлениям жизни. Характер «иронического модуса» определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против авторитета государственных структур и иллюзионизма массмедиа.

Четвертая стадия — это утверждение, если пользоваться терминологией Ницше. На этой стадии провокатор из деконструированной копии реальности создает реальность второго плана; по Лотману — «вторичную моделирующую систему» [26, с. 274—293]. Четвертая стадия — это и есть ницшеанское утверждение. По словам Деррида, это «радостное утверждение свободной игры мира без истины и начала» (цит. по: [24, с. 64]).

Чтобы понять такого уровня провокативный текст, требуется выход за рамки понимаемого всеми поверхностного, явно буквального смысла и значения. Как отмечает французский философ Поль Рикёр — это «работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» [27, с. 18]. (В этой связи интересно, что в английском языке существует понятие «thought-provoking», что буквально означает — вызывающий мысли.)

Итак, идеальный провокатор создает художественную реальность, реальность второго плана. Поэтому у идеального провокатора сам процесс провокации — это не прямолинейная лобовая замена картин мира, а «рефлексивная игра». Каждый элемент игры получает двойное значение, являясь, с одной стороны, утверждением правила, а с другой — отклонением от него. В такой рефлексивной игре выигрывает тот провокатор или объект провокации, чей уровень рефлексии выше.

Идеальному провокатору противостоит провокатор идейный (моральный). Если логически рассуждать далее, то картина мира этого провокатора ограничена рамками морали, то есть находится в стазисе.

Мораль, по Ницше, рождается из реасентимента (reasentiment) — чувства затаенной обиды. В человеке, считает Ницше, «таится обида на все, что его превосходит в жизни, — на силу, которой он вынужден подчиняться, на судьбу, которая его в чем-то обделила, вообще на всех, кто добился успеха, вышел победителем из жизни» [1, с. 207]. Иными словами, это ситуация зависимого человека или слабого человека. Отсюда, мораль — компенсация за неудовлетворенное чувство мести тем, кто не бежит от жизни, не боится ее темных сторон. Мораль — сознание слабого. Мораль позволяет слабому за ней прятаться, успокаиваться, чувствовать себя правым. Таким образом, мораль охраняет человека от презрения к самому себе, от критической оценки самого себя и «замораживает» его в своем стазисе.

Если картина мира идеального провокатора подвижна, стремится выйти за собственные рамки в ответ на запросы времени, то моральный стазис в принципе не способен на такое действие. Отсюда идейный провокатор будет всегда собой удовлетворен. Не удовлетворяет идейного провокатора только то, что его картина мира

полностью или частично не совпадает с картинами мира других субъектов, живущих во времени. Именно это несовпадение заставляет идейного провокатора совершать набеги на чужие территории. Цель идейного провокатора — заменить картину мира объекта провокации своей. При этом первоочередная задача этого провокативного действия — раздуть общественный скандал. Энергия скандала идейному провокатору жизненно необходима, чтобы наращивать и утверждать значимость собственного «Я».

В отличие от идейного, идеальный провокатор утверждает значимость собственного «Я» за счет выхода за рамки этого «Я». Продуктом такого выхода становится реальность второго плана или художественный текст. Для идейного провокатора художественная реальность — это и есть чужая территория для разрушительных набегов. С художественной реальностью он борется, выражаясь словами Ницше, «живое чувство и инстинкт подавляет абстрактной мыслью» [28].

Его провокация осуществляется по определенному методу. На первой стадии имитации идейный провокатор копирует не реальность, чтобы потом подвергнуть ее деконструкции, а наоборот — переводит художественный текст в реальность. На второй стадии идейный провокатор членит свои утверждения по методу бинарных оппозиций, но третью, важную стадию сомнения в правильности бинарных оппозиций просто пропускает, так как не способен к ироническому модусу, ведь его картина мира находится в моральном стазисе. Последняя стадия — утверждения — это уже не ницшеанское утверждение, а совсем наоборот — утверждение моралиста. Стремление сделать картину мира объекта провокации не подвижной, а устойчивой, как у себя, то есть осуществить полную замену картины мира.

Например, можно ли считать провокацией открытое письмо в адрес администрации петербургского музея «Эрарта» от инициативной группы казачества (куда входят студенты и преподаватели) о запрещении моноспектакля по роману Владимира Набокова «Лолита»? [29]. По всей вероятности, можно, поскольку налицо стремление авторов письма «перегрузить» картину мира тех, кто организовал, играл и смотрел бы спектакль. Роман Набокова был объявлен «греховным», «богохульным» и нарушающим петербургский закон о запрете пропаганды педофилии. Подписавшиеся заявили, что если руководство музея не отменит постановку, они будут ей препятствовать «в том числе казачьими силами». То есть к провокативному заявлению прибавляется еще в чистом виде шантаж, что провоцирует общественный скандал.

Думается, в контексте заявленной в статье проблематики стоит проследить механизм этой идейной провокации. Провокаторы берут художественный текст, роман Набокова «Лолита», который по структуре, как и всякое произведение искусства, является наполненной многообразием смыслов вторичной моделирующей системой, и переводят его в житейскую реальность, наделяя одним буквальным значением: Гумберт испытывает сексуальное влечение к девочке-подростку, значит он — педофил, и для наших детей представляет опасность. То есть, без каких-либо допущений в картине мира провокаторов на один уровень ставится литературный персонаж и реальный преступник, сексуальный извращенец. Далее, разбивая уже эту переведенную на житейский уровень реальность на бинарные оппозиции по моральному принципу, делается вполне логичный вывод — книга, спектакль опасны для нравственного здоровья людей[3]. Так многозначное становится однозначным, а некая провокативная идея трансформируется в конкретное действие — провокацию.

Примером обратного провокативного действия можно назвать роман Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.», который, по высказываниям «продвинутых» читателей, буквально «грузит» смыслами. «S.N.U.F.F.» — это ответ вызову современного постиндустриального общества вообще и России в частности. Пелевин берет явления нашей сегодняшней реальности и создает художественный провокативный текст. Роман буквально заполнен «корректирующей иронией». Вот только один пример идеальной провокации из этого романа: дихотомия Россия — Запад.

Мир книги «S.N.U.F.F.» невелик, он ограничен всего двумя мирами — верхним и нижним. Нижний называется Уркаиной, там живут урки, которых иногда называют орками. Правят урками каганы, сокращенное от уркаганы. Урки, технически и культурно отсталые люди. Это мир — Россия. Один из героев романа — дядя Жлыг ностальгически вспоминает о том времени, когда урки изготавливали микрочипы и другую электронику высокого класса, а вот сейчас в Уркаине: «...инженер — это низшая раса. А герой нашего времени — это вертухай с хатой в Лондоне или, на худой конец, какой-нибудь филологический говнометарий, которого в университете семь лет учили фигурно сосать у кагана. <...> Какой микрочип можно сделать в каганате под шансон? Тут можно качественно производить только один продукт — воцерквлённых говнометариев» [30, с. 77—78].

Мечта любого урка — попасть в верхний, небесный мир — Запад. Он парит прямо над Уркаиной и называется офшаром. Это высокоразвитая воздушная колония «Биг Биз». Царство полной автоматики, красоты и чистоты, — прямо-таки неземной рай. Там есть район Лондон, куда стремятся уехать разбогатевшие, то есть обворовавшие свою страну, глобальные урки[4]. Они собираются в безумно дорогом ресторане «VERTU HIGH» (в пер. с англ. vertu — художественный вкус, high — высокий). Пелевин не удерживается от саркастической усмешки: «Первую половину жизни глобальные урки борются друг с другом за право уехать из Уркаины в Лондон, а вторую половину сидят в Лондоне и смотрят телевидение Уркаины. Ностальгия!» [30, с. 342].

[3] Надо сказать, что в данном случае провокация достигла своего финального цикла — режиссер постановки Леонид Мозговой отменил спектакль, будучи неуверенным за безопасность зрителей.

[4] Глобальные урки — пастиш на очень популярный интернет-мем Global Russians.

Однако мир людей оказывается сотканным из трехмерной графики. Офшар — это обманчивое впечатление свободы и радости, он оказывается ничем не лучше мира урков. Ключевое слово этого мира — «маниту». Это и Великий дух, и монеты, и монитор.

Люди в Офшаре живут в Эру насыщения, поэтому им нужен снафф. Снафф[5] — это местная индустрия развлечений, она же индустрия производства информации — соединение кино и новостей, «где панорамы танкового боя перемежаются с постельными сценами» [30, с. 362]. Снафф имеет религиозый статус — снафф предлагает людям Маниту, верховное божество, чтобы придать жизни людям верхнего мира хоть какой-то смысл.

Люди из верхнего мира провоцируют в Уркаине войну, чтобы потом насильственными действиями опять привести урков к мирному существованию. И это происходит каждый год. В романе идет уже одна тысяча сто двадцать первая война. Кадры с реальной смертью и сексом — это основа снаффа, потому что в этом мире всеобщего насыщения, где жизнь воспринимается как игра Маниту, всерьез можно только «спариваться и умирать. Хоть в домашнем уединении, хоть перед сотней камер на арене» [30, с. 363].

Текст Пелевина очень жесткий. Но провокативные тексты, которые работают с современной действительностью, и должны быть такими. Иными словами, сегодня быть идеальным провокатором — это значит выставить в своих личных настройках «максимальный режим сучества». Иначе тексты не будут выполнять основной своей задачи — вызывать в людях мысли, рефлексию.

Список литературы

1. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. Т. 2. — М., 1990.
2. *Фесуненко И.С.* Преодолевая «Закон Мерфи». — М.: ГИТР, 2010.
3. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. — М.: Русский язык; Литература, 2006.
4. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/83716/
5. Итальянско-русский словарь. — М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1969.
6. Новый Большой англо-русский словарь. Т. 2. — М.: Русский язык, 1997.
7. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. — М.: Оникс, 2007.
8. *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь современного русского языка. Т. 3 — М., 1939.
9. *Кузнецов С.А.* Большой толковый словарь русского языка. СПб: Норит, 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/kuzn/
10. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://slovari.299.ru/enc.php
11. Словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1989.
12. *Леонов Н.И.* Конфликтология. — М.: Изд-во Московского психолого-социального института, 2006.
13. *Степанов В.Н.* Провокативный дискурс массовой коммуникации: дис. … д-ра филол. наук. — СПб., 2005.
14. *Дружинин А.М.* Коммуникативные практики. Философско-методологический анализ: дис. … канд. филос. наук. — М.: РГБ, 2005.
15. *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и картина мира. — СПб.: Алетейя, 2003.
16. *Гриненко Г.В.* Сакральные тексты и сакральная коммуникация. Логико-семиотический анализ вербальной магии. — М.: Новый век, 2000.
17. *Межуев В.М.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. — М.: Университетская книга, 2012.
18. *Делёз Ж.* Ницше. СПб.: Аксиома; Кольна, 1997 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/nicshe.php
19. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/EvrNig_01.php
20. *Грицанов А.А.* Жиль Делёз. — М.: Книжный дом, 2008.
21. *Набоков В.* Пошляки и пошлость // Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://bookworm-quotes.blogspot.ru/2009/02/blog-post_14.html
22. *Новик Е.С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. — М.: РГГУ, 1993.
23. Химическая энциклопедия. Т. 2. — М.: Советская энциклопедия, 1990.
24. *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов. — М.: INTRADA, 2001.
25. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rubricon.com/qe.asp?qtype=0&sletter=%u0421&ii=390&id=390
26. *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Ю.М. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства (Сер. «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm
27. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки по герменевтике. — М.: Медиум, 1995.
28. *Ницше Ф.* К генеалогии морали [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/nicshe_fridrih/k_genealogii_morali/read/
29. *Голубкова М.В.* В Петербурге по просьбе казаков отменили спектакль «Лолита» // Российская газета от 21.10.12 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rg.ru/2012/10/21/reg-szfo/lolita-anons.html
30. *Пелевин В.О.* S.N.U.F.F. — М.: Эксмо, 2012.

[5] Снафф-видео (от англ. Snuff — «нюхательный табак», «остренькое», «крепкое») — короткометражные фильмы о реальных убийствах, где предварительно жертву подвергают сексуальному насилию и жестоко пытают. Снафф может распространяться с целью извлечения финансовой выгоды. Тема нелегального снафф-бизнеса с предельной откровенность раскрыта в фильме Джоэла Шумахера «8 мм» (1999). В романе В. Пелевина аббревиатура S.N.U.F.F. расшифровывается как Special Newsreel / Universal Feature Film, где единственная тема Special Newsreel — война, а вторая половина — секс.

УДК 130.2+730
ББК 71.04

Е.В. НИКОЛАЕВА

СТАТУЯ КАК ФРАКТАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРЫ

(НА ПРИМЕРЕ АРТ-ПРОЕКТА «ONE&OTHER»)

Городская скульптура рассматривается в рамках фрактальной концепции как фрактальный паттерн национальной и общечеловеческой культуры и истории. Фрактальность городских скульптурных форм (в том числе памятников и монументов) имеет ярко выраженный концептуальный стохастически-алеаторный характер. На примере арт-проекта «One&Other» Э. Гормли (Лондон, 2009) выявляются особенности фрактальной репрезентации культуры. Анализируется фрактальный хронотоп проекта, роль Другого в культурных рекурсиях.
Ключевые слова: фрактальность культуры, концептуальный фрактал, культурная рекурсия, арт-проект «One&Other», скульптура, Другой, Трафальгарская площадь, Э. Гормли.

Репрезентация культурного целого через его часть столь же древний феномен, как и сама культура. Вербальные или визуальные синекдохи, материальные предметы (коготь зверя, горсть родной земли, локон возлюбленной, письменный стол известного писателя и пр.), символические артефакты (крест, герб, монумент и т. п.) успешно выполняли и до сих пор выполняют замещающую, репрезентативную функцию в самых разных культурных контекстах.

С точки зрения фрактальной геометрии Б. Мандельброта [1], части целого, связанные с ним отношениями подобия, представляют собой фрактальные паттерны, а целое, которое их содержит, является фракталом [2, с. 19]. Подчеркнем, что самоподобие фрактала может относиться не только к структурным и материальным свойствам, но и к семантическому, концептуальному содержанию [3]. Исследования самых разных систем культуры с позиций фрактальной теории ([4—8] и др.) показали, что многие культурные феномены имеют фрактальный характер — в том числе пространственная структура города [9]. Более того, любому городу присуща фрактальность, то есть самоподобие системы в разных масштабах, не только в пространственно-материальном (физическом), но и символическом (концептуальном) смысле [10]. Иными словами, визуальный «текст» города составляет концептуальный фрактал, отсылающий к культуре и истории страны. На различных уровнях организации городского пространства воспроизводятся фрактальные паттерны общей культуры и истории: проксемические образцы (модели городской планировки, архитектурные элементы и комплексы, интерьеры и экстерьеры зданий и пр.), фрагменты «текста» города (городская топонимика, наружная реклама и т. п.), а также персонифицированные, объектные или абстрактные культурные символы (памятники и мемориальные комплексы, в том числе артефакты-«гиперсимволы» и статуи мифологических и исторических личностей) [11, с. 97].

При этом скульптуры — благодаря своей топологической «мобильности» — наиболее явно репрезентируют идеологический, мифологический и символический универсум коллективного сознания не только культурной эпохи в целом, но и соответствующего исторического момента. Синхронический комплекс городской скульптуры, памятников и монументов в целом, как и отдельные большие и малые пластические формы городской среды, составляет особый фрактальный уровень локальной / национальной культуры и ее истории. И поскольку скульптуры — очень динамичные элементы среды, чувствительные к парадигматическим сдвигам в культуре, их появление / исчезновение / перемещение в культурных пространствах всегда семиотически насыщенно и фиксирует те или иные (новые или актуализированные старые) константы культурной парадигмы. При этом «белый шум» текущих идеологических преференций, коммерческих проектов и семантической инерции повседневной культуры задает сильную стохастичность / алеаторность этой фрактальной модели. (Стохастичность, т. е. статистическое подобие, есть результат периодических случайных изменений во фрактальном алгоритме; алеоторные фракталы обладают относительным «самоподобием» вследствие искажений, вызванных случайными внешними воздействиями [12, с. 146—158].)

Среди многих монументов — концептуальных фракталов, таких как Родина-мать, Статуя Свободы, Золотой Воин (Казахстан) и др., особое место по степени концептуального самоподобия занимает «статуя» «One&Other», созданная в 2009 году в рамках лондонского арт-проекта «Четвертый Постамент».

Четвертый постамент

«Четвертый Постамент (The Fourth Plinth)» —художественный проект рубежа XX—XXI столетий в формате стрит-арта, связанный с так называемым пустым поста-

ментом в северо-западном углу Трафальгарской площади в Лондоне.

В ансамбль площади, спроектированный сэром Чарльзом Бэрри и построенный в 1840-х годах, входят помимо прочего четыре постамента для статуй выдающихся британских деятелей. На трех из них возвышаются бронзовые памятники генералу Генри Хавелоку, генералу Чарльзу Нэпиру и королю Георгу IV. Четвертый постамент предназначался для конной статуи короля Вильгельма IV, но в силу разных причин более 150 лет оставался пустым.

В конце XX века по инициативе Королевского общества по содействию искусству, производству и коммерции (the Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce) четвертый постамент превратился в площадку для временных экспозиций произведений современного искусства. Инициатива переросла в полноценный культурный проект «Четвертый Постамент», который теперь курируется мэром Лондона и специальной коллегией под эгидой Greater London Authority (GLA).

Проект, с позиций фрактальной концепции, оказался наглядным воплощением итерационного процесса саморепрезентации культуры посредством концептуальных фрактальных паттернов, включенных в структуру ее хронотопа. Каждая скульптура, которая на несколько месяцев занимает место на Четвертом Постаменте, проходит через процедуру открытого конкурсного отбора и тем самым представляет собой актуальную манифестацию британской культуры, ее фрактальную репрезентацию. Необходимо сразу отметить стохастически-алеаторный характер получаемых таким образом концептуальных фракталов «n-ого уровня», в которых «искажения» вызываются всем комплексом социальных, культурных, психологических и прочих внешних и внутренних возмущающих факторов. Более того, проект, как большинство сложных социокультурных и художественных практик, обладает мультифрактальной конфигурацией, являющейся результатом нескольких «вложенных» фрактальных алгоритмов, среди которых ведущую роль играют парадигматические «формулы» культуры.

Первой — в 1999 году — на пустующем постаменте была выставлена работа Марка Уоллинджера «*Ecce Homo*» (лат. «се человек»). Скульптура высотой в человеческий рост представляла Христа со связанными за спиной руками и венком из колючей проволоки на голове. Полуобнаженная фигурка на самом краю массивного постамента подчеркивала уязвимость Сына Человеческого. Таким образом, первым концептуальным паттерном фрактала британской культуры стала идея ее религиозного, христианского основания, в центре которого находится, однако, не Бог, но Человек, весьма логично для начальных данных фрактальной рекурсии европейской культуры.

С весны 2000 года по лето 2001 года Четвертый Постамент занимала композиция из бронзы «*Regardless of History*» (Независимо от истории) Била Вудроу. Большую книгу, под которой лежала «отбитая» голова статуи, и сам постамент оплетали корни «засохшего» дерева, символизируя очередной цикл вечной борьбы дикой природы и цивилизации и визуализируя второй шаг итерации фрактальной репрезентации британской культуры в публичном пространстве ее столицы.

Третья работа — «*Untitled Monument*» (Монумент без названия), известный также как «Постамент» или «Перевернутый постамент» (автор Рэтчел Уайтред, 2001) стала фрактальным инициатором внутренней фрактальности самого Четвертого Постамента. Точный «слепок» постамента, отлитый из прозрачного полимерного материала, был опрокинут на пустой пьедестал основанием вверх, создав как бы зеркальное отражение гранитного оригинала. В лучах солнца и в бликах фонтанных брызг «Перевернутый постамент» напоминал то стеклянный гроб, то музейную витрину. По существу, таким он и был. Пустота Четвертого Постамента была похоронена, музеефицирована, притом что сам Постамент оказался значимой формой, вместилищем и транслятором совершенно разных, концептуальных паттернов культуры.

С тех пор Четвертый Постамент принял целый ряд временных экспонатов, созданных ведущими британскими и зарубежными художниками: от восковой фигуры Дэвида Бэкхема из музея Мадам Тюссо (2002) и мраморной статуи художницы-инвалида Элисон Лэппер на восьмом месяце беременности, скульптор Марк Квинн (2005) до архитектурной «Модель Отеля 2007» из цветного стекла, автор Томас Шютте (2007) и огромной бутыли с моделью корабля Нельсона внутри (2010).

При всем разнообразии семантики, стилистики и фактуры представленные на Четвертом Постаменте арт-объекты, хотя и служили концептуальными паттернами британской культуры как фрактальные репрезентации телесности, истории, современного искусства и т. п., оставались еще своего рода «несвязанными множествами» смыслов. В этом отношении совершенно особое место в ряду скульптурных композиций Четвертого Постамента занимает арт-проект Энтони Гормли «Один и Другой», осуществленный в июле-октябре 2009 года. Это была по-настоящему мультифрактальная социокультурная и художественная репрезентация британской культуры.

Проект «One&Other»

Энтони Гормли, английский скульптор и антрополог, работающий в формате public art, приобрел широкую известность благодаря таким проектам, как «Другое место» (1997, Ливерпуль), «Ангел Севера» (1998, Ньюкасл), «Внутри Австралии» (2002, оз. Баллард), «Горизонт событий» (2007, Лондон; 2010, Нью-Йорк) и др.

Во всех своих работах Энтони Гормли исследует физическую и технически опосредованную телесность как место памяти и трансформации, используя человеческое тело, в том числе и свое собственное, в качестве предмета, инструмента и материала. Общая художественная

концепция его творчества связана с коллективным телом и отношениями между «я» и «другой» [13].

Проект «One&Other» [14] на Четвертом Постаменте, вовлекший 2400 участников и реализованный на чрезвычайно малом пространстве (1,7 х 4,5 м), вышел далеко за пределы скульптурного арт-проекта. Он был задуман не только как свободная репрезентация отдельными жителями Соединенного Королевства самих себя в публичном пространстве, но и как социокультурный портрет всей современной Британии.

По словам Э. Гормли, идея проекта заключалась в том, чтобы «использовать Трафальгарскую площадь и маленький постамент в качестве "линз", сквозь которые можно увидеть, что такое Соединенное Королевство сегодня» [15].

Оставаясь верным антропологическому ракурсу своего творчества, Энтони Гормли так объяснил суть проекта «One&Other» в конкурсной заявке: «Поднимаясь на постамент и отрываясь от общего основания, живое тело субъекта становится и репрезентацией, и репрезентантом, побуждая к размышлению о многообразии, незащищенности и индивидуальности в современном обществе» [16]. Автор проводит прямую аналогию своего проекта с «упражнением из классической антропологии, когда выбирают один экземпляр человеческих существ из племени и просят его лично продемонстрировать перед фотокамерами их образ жизни» [17]. Совершенно очевидно, что коллективная «статуя» изначально предлагалась не столько в качестве художественной манифестации, сколько в виде *опыта социально-антропологического моделирования в публичном пространстве* или, иными словами, как фрактальная репрезентация британской культуры.

Участники выбирались из числа зарегистрировавшихся на сайте проекта добровольцев — случайным образом с помощью специальной компьютерной программы; при этом соблюдался принцип гендерного равенства и учитывалось процентное соотношение жителей разных регионов Британии, тем самым создавался своего рода паттерн демофрактала [18, с. 48—54] Соединенного Королевства. То один, то другой участник проекта поднимался на специальном подъемнике на Четвертый Постамент и проводил там ровно 60 минут.

На протяжении ста суток люди разных возрастов и разных профессий, днем и ночью, под проливным дождем и сияющим солнцем, непрерывно (каждый час) сменяли друг друга на Постаменте. Молодежь и пенсионеры, домохозяйки и фермеры, преподаватели и студенты, пожарные и артисты, врачи и художники, музыканты и спортсмены, поэты и экологи, «кокни» и социальные активисты, изобретатели и археологи, танцоры и спасатели на водах, тибетцы, трансвеститы, нудисты, вегетарианцы… Статистически проект выглядел следующим образом: 1210 мужчин и 1190 женщин; самому молодому участнику было 16 лет, самому старому — 84 года; 95 пенсионеров и 131 участник младше 20 лет; 127 учителей и 332 студента.

Типологически выступления на Постаменте охватывали практически все возможные формы художественной и повседневной культуры Британии: театральный спектакль / кукольный театр / театр теней; оперетта / мюзикл / эстрадный концерт / балет / танец; пантомима / клоунада / карнавал; пластическая акробатика / аэробика / гимнастика / йога / спорт / фитнес; перформанс / хеппенинг / инсталляция / скульптура; дефиле моды; рисование / фотографирование / видеосъемка; митинг / PR-кампания; лекция / проповедь; повседневная домашняя работа / профессиональная деятельность; завтрак / обед / ужин / пикник / домашний праздник; досуг / пляжный отдых / кемпинг / игра / рукоделие / чтение книг, газет, журналов; медитация / молитва / сакральный ритуал; уход за телом / сон.

Общая «конструкция» проекта, собранная из двух тысяч четырехсот фрагментов субъективных презентаций телесного и ментального, культурного и социального, художественного и обыденного, оказалась динамичной, хаотичной, мультифрактальной как по форме, так и по содержанию. Постамент в рамках проекта служил не столько пьедесталом, сколько сценой, танцполом, площадкой для видео- и фотосъемки и пленэра, трибуной, кафедрой проповедника или университетского профессора, мастерской, спортзалом, VIP-зоной ресторана, местом для пикника и личным повседневным пространством — всеми пространственными паттернами культуры.

Одна из главных структурных особенностей проекта «One&Other» — его условность как хронологически-семантического целого, в первую очередь из-за его фрагментарности: все сюжеты не связаны друг с другом ничем, кроме общего «заголовка» и общей рекурсивной «формулы». Структурно эта фрагментарность носит не мозаичный, а хаотически-«пиксельный» характер, при этом семантически фрагменты проекта составляют концептуальный фрактал. Равные в своих пространственно-временных характеристиках и очень разные по жанрам и форматам представления занимали свое место в матрице проекта, без всякой интенции к образованию единой законченной «картины», как это происходит с мозаичным полотном. Проект обладал принципиальной неохватностью, которая делала неизбежным семиотический эллипсис восприятия.

Несмотря на то, что весь проект непрерывно транслировался в Интернете он-лайн[1], а затем выступление каждого участника было доступно в записи, вряд ли мог найтись человек, способный просмотреть целиком все 2400 часов презентаций. Любое суждение (в том числе и автора данной статьи) о проекте основано на некоторой более или менее представительной выборке, то есть проект «One&Other» редуцировался зрителем, художественной критикой и медиасредой до своего рода «трейлера» или, другими словами, до фрактальной копии проекта.

[1] На специальном сайте проекта oneandother.com

Кроме того, на сайте проекта были размещены текстовые и визуальные саморепрезентации участников (часто абстрактные или метафорические), фотогалерея «Виртуальный постамент» (любой желающий мог наложить на фотографию пустого Постамента любое изображение), тематические видео-компиляции выступлений, тексты обсуждений в блоге, ссылки на фотохостинг Flikr, на интернет-ресурсы участников. Таким образом создавалась еще одна фрактальная копия проекта. Сейчас большая часть контента сайта oneandother.com сохранена в виде электронного архива библиотеки Британского музея [19].

Один на Постаменте: фрактальные паттерны культуры

Согласно авторской установке, каждому участнику предлагалось быть на Постаменте самим собой, делать то, что обычно делает в своей повседневной жизни. В данном случае в стороне остается вопрос эстетической значимости индивидуальных репрезентаций, заполнивших всю шкалу между социальным активизмом и арт-практиками, личным и общественным, трагическим и комическим, праздничным и повседневным, профессиональным искусством и кустарным ремесленничеством, — это отдельная тема, достойная глубокого анализа. В контексте настоящего исследования более важно то, что способ и форма самовыражения с самого начала была связана с вопросом «кто я?», то есть с проблемой идентичности. Независимо от собственных интенций человек, помещенный на Постамент, приобретает статус репрезентанта своей личности, сообщества, города, территории и т. д., а его «тело становится метафорой, символом» [14] и фрактальным паттерном коллективного социокультурного тела. Не случайно, женщина средних лет по имени Lu (15.07, 9 p.m.) написала на своей страничке: «Мне нравится идея быть маленькой частью чего-то гораздо большего, составляющего целое. Я бы хотела сделать скульптуру уникальной личности из всех наших фотографий».

Надо отметить, что значительное число выступавших на Постаменте, соотносили себя с какой-либо национальной, государственной или территориальной общностью. То есть выступали в качестве ее фрактальных репрезентантов и соответствующим образом оформляли свою презентацию — от этничности, представленной национальными костюмами (шотландские кильты и волынки, платья с украинской вышивкой, одежда самурая и т. п.), до символической (флаги), иконической (фотографии) или индексальной (камни с побережья и т. п.) предметности, связанной с той или иной страной, районом или городом. При этом иногда национальная или субтерриториальная идентификация служила лишь некоторым лейтмотивом или бэкграундом для выхода в сферу личностно-повседневного, художественного или социокультурного.

К примеру, презентация некой Cecilia_K (26.08, 5 a.m.) из Ливерпуля включала в себя приготовление особого мясного рагу с овощами, известного как *scouse*, что в английском разговорном означает также «ливерпулец». Однако построение «стены» из консервных банок с надписью «100% Scouse can of culture» (100 %-ная ливерпульская консервная банка культуры) отсылало к творчеству Энди Уорхола и старой дискуссии о поп-арте.

Выражение себя как субъекта культуры происходило через собственную или «присвоенную» телесность известных исторических личностей, архетипических героев, зооморфных существ, так что тело и его физические и символические коннотации выставлялись напоказ, обнажались — в переносном, а порой и в буквальном смысле. Телесность становилась инструментом, «исследующим ощущения и искусство быть человеком, засвидетельствованные в теле, пространстве и времени» (Kath, 23.07, 10 p.m.).

Другой стороной фиксации фрактального узора культуры был синхронический срез ее ментальности — ментальные карты людей на Постаменте, фиксировавших поток сознания в виде записей в блокноте или «карты» на большом листе бумаги, и коллективные представления о жизни и мире, переданные участнику, например, с помощью sms-сообщений.

Одним из распространенных вариантов мобильного хеппенинга было озвучивание или графическая фиксация на бумажных постерах человеком на Постаменте тех текстов, которые совершенно незнакомые ему люди присылали на его мобильный телефон. Номер своего телефона он заранее помещал на сайте или на плакате, установленном на Постаменте: «Your message here». Предлагая зрителям сообщить ему о себе, своих чувствах в данный момент или представлении о счастье, «постаментщик» выступал в роли живого транслятора чужих, часто весьма банальных мыслей. В основном содержание таких сообщений сводилось к приветствиям и афоризмам, иногда встречались объяснения в любви. А вот в перформансе девушек из «Peace Cadet» зрители записывали свои мысли о жизни и «мире во всем мире» на длинном белом шлейфе, который спускался с талии участницы, качавшейся на Постаменте на большой деревянной лошадке. Независимо от формы и эстетики такого действа его результатом был синхронический срез культурного (бес)сознательного, фрактальный паттерн британской ментальности.

При этом вокруг Постамента возник совершенно особый хронотоп, отличный от бытийности за пределами Трафальгарской площади.

Постамент: фрактальный хронотоп

Собственная цикличность времени в проекте и пространственная маркированность Постамента, его приподнятость над уровнем человеческой повседневности и телесности и одновременно его ограниченность создали особый пространственно-временной локус. Неслучайно, что однажды на Постаменте появились несколько «дорожных» столбов с указателями, какие бывают лишь на

знаковых перекрестках мира, при этом таблички со стрелками, указывавшие в разные стороны света и даже вверх, не имели никаких надписей. Постамент стал абсолютным центром творимой здесь-и-сейчас вселенной, безо всякой соотнесенности с географией и темпоральностью реального мира.

«Время и эволюция каким-то образом перестали существовать; всё, что было реальным и всё, что имело значение, было таким же сегодня, каким было всегда и всегда будет; мы были поглощены в абсолютной, привычной мерности истории, в бесконечной неразъятой темноте под скоплением звезд», — эти слова Тура Хейердала стали эпиграфом не только к перформансу «Ночь» (Sina, 12.07, 9 p.m.), но и в определенной степени ко всему проекту.

Постамент стал маленькой Волшебной Горой, где время текло иначе, чем «на равнине», в разных направлениях и разных темпах. Пространство при этом то сворачивалось до размеров человеческого тела (например, тела неподвижной статуи Человека из «Другого Места»), то расширялось в бесконечный Космос (например, до лунной пустыни, посреди которой стоит астронавт в скафандре с плакатом «One giant heap of mankind» (Один гигантский прыжок человечества).

Постамент не один раз превращался в место «священного» культа, где проходило «ритуальное обращение» (с пением, танцами, ударами в барабан и т. п.) к иным силам — светлым и темным. На Постаменте — в этом пространстве вне времени — не единожды наступало Рождество (притом, что проект проходил с 10 июля по 10 октября) с наряженной елочкой и Санта-Клаусом.

Нередко жизнь прокручивалась (как в пластических пантомимах «От рождения до смерти») назад и вперед, как череда воспоминаний и ожиданий, фотографий из прошлого и вещей из будущего. Женщина средних лет, идущая по жизненному кругу жены («The Circle of Wife») от личного прошлого к личному будущему, представала на постаменте в нескольких костюмах: «Одежда, которую я носила, когда познакомилась со своим мужем», «Одежда, которую я носила, когда вышла замуж за своего мужа», «Одежда, которую я носила, когда у меня появились дети от моего мужа», «Одежда, которую я буду носить, когда буду хоронить своего мужа». Пожилая дама отпускала в небо по одному воздушному шарику, вспоминая своих близких (внучек, свою бабушку и др.), события и места (например, чудесный отпуск в Италии, последнее Рождество, детство). Совершенно другой масштаб времени и событий в презентации с условным названием «Что случилось в мире 24 августа в разные годы», где отсчет начинается с извержения вулкана в древней Помпее. За один час проносились не только годы, но и века.

Примечательно, что не смотря на случайность в распределении часов пребывания на Постаменте, в проекте явным образом проявилась культурная семантика размежевания общественного и личностного как дневного и ночного. Ночные презентации часто приобретали исповедальный характер, наполняясь, порой, глубинными, бессознательными образами, включая ночное безумие, смерть и самоубийство.

Сакральная граница дня и ночи — восход солнца — тоже нередко отмечалась особым образом, торжественной встречей утреннего света. Так, например, пребывание на Постаменте некого Тима Майера (20.08, 5 a.m.) началось еще в предрассветной темноте. Эта часть его презентации была сосредоточена вокруг объемной конструкции, похожей на шкафчик из ткани на каркасе, подсвеченный снаружи прожекторами проекта, а изнутри небольшой лампой. На ткани был нарисован в мозаичной технике темный силуэт города, над которым разливалось желто-красное рассветное небо. На каждом фрагменте были написаны имена людей и организаций, которые занимают важное место в жизни Тима: те, кто ему интересны и которым он благодарен. На рассвете рядом с участником появился черный фанерный силуэт девочки, его дочери, которую он взял за руку, показывая восход солнца над Постаментом. Забегая вперед отметим, что образ Другого, связанного с индивидуумом на постаменте фрактальными, рекурсивными связями, составлял важную часть проекта.

Пространство Постамента и его «окрестности» имели сложную вложенную структуру, образуя фрактальную конструкцию не только концептуально (каждая репрезентация участника проекта «One&Other» как представителя Британии была фрактальным паттерном «портрета Британии» в целом), но и на уровне материально воплощенной формы «Постамент на Постаменте». Чаще всего на Постаменте воспроизводилась собственно эмблема проекта — иконический образ Постамента с одинокой фигуркой — на футболке или плакате участника, так же одиноко стоящего на Постаменте. Были и более сложные материальные «итерации» — в виде статуэток из гипса и пластилина, рисунков и бумажных аппликаций и даже заварных чайников в форме постамента. А однажды Постамент стал частью фрактала Вселенной — моделью Млечного Пути (т. е. нашей галактики) в масштабе 1: $2{,}5 \times 10^{20}$, выполненной из темной, сверкающей «звездами» полупрозрачной ткани на гибком круговом каркасе. Вся эта конструкция крепилась к талии мужчины в черном трико, который таким образом находился внутри «галактики» и символизировал собой черную дыру (Gregor, 25.08, 12 a.m.).

А благодаря картинам, создававшимся во время пребывания художников на Постаменте и изображавшим Трафальгарскую площадь с Четвертым Постаментом, фрактальный характер приобретала и сама площадь.

Весьма неоднозначно конструировалось в проекте внешнее — внутреннее пространство. На Постаменте моделировалось как внутреннее личное пространство (гостиная, кухня, кабинет и т. п.), так и внешнее — публичное пространство (уголок площади со скамейкой, ресторан, лекционный зал). По логике вещей, площадка Постамента являлась внутренней территорией, а все

окружающее ее пространство — внешней. Однако очень часто Постамент оказывался внешним пространством для других замкнутых субпространств: палаток, домиков из пластика и картона, «крепостей» из ящиков, коробок и консервных банок, кабинок из ткани, вигвамов, мешков, саркофагов и т. д. Эти «постройки» и объекты не только отсылали к идее дома и защищенности или напротив к бездомности, но и служили метафорой скрытого содержания или пространства несвободы (одна из участниц провела свой час в коробке с надписью «escapethebox» (сбежать из коробки).

Мир, стянутый в одну точку, спроецированный на крохотный лоскуток пространства, вмещал в себе все бинарные оппозиции бытия: Different perspectives (Разные перспективы); Hopes and fears (Надежды и страхи); Change and opportunity (Изменение и возможность); Journey and experience (Путешествие и впечатления); Inside and out (Внутри и снаружи). Past and future (Прошлое и будущее); Positives and negatives (Положительное и отрицательное); Identity and being (Идентичность и бытие); Reality and possibility (Реальность и возможность) (David, 13.07, 9 a.m.).

Примечательно, что многие участники стремились преодолеть замкнутое пространство Постамента, наладив не только вербальную или виртуальную связь с «внешним» миром, но и предметно-материальную: в ход шли удочки, веревки, ленты, провода, шланги и даже теннисные мячи. При этом подъемные корзинки и «капсулы» невольно порождали коннотации, связанные с «кварталом прокаженных» или чумой в средневековом городе.

Одновременно — парадоксальным образом — внешние границы проекта значительно расширялись за счет включенного киберпространства. Траектории видения, проложенные проектом в реальном пространстве и в его виртуальной проекции, имеют уникальную конфигурацию странных петель обратной связи.

Человек на Постаменте смотрел на Трафальгарскую площадь сверху вниз с высоты пьедестала, а площадь смотрела на человека на Постаменте снизу вверх, Лондон и весь мир, в свою очередь, смотрели на «постаментщика» глазами веб-камер — и сверху вниз, и справа, и слева, и со всех других ракурсов, доступных недремлющему оку видеотехники.

Достаточно активно использовался wi-fi канал интернет-коммуникации и самими участниками проекта, в том числе для создания в виртуальном пространстве параллельной он-лайн трансляции того же сюжета — но из внутреннего пространства Постамента. И тогда траектории визуальных нарративов образовывали своего рода «странный аттрактор», линии которого порой подходят очень близко друг к другу, но никогда не пересекаются.

Оригинальную игру с взаимно направленными лучами зрения устроил молодой человек, поднявшийся на Постамент с большим зеркалом, отражавшим Трафальгарскую площадь и людей, идущих на работу. Другой участник, профессиональный фотограф, признался, что не мог упустить шанс такой удивительной «фотографической возможности»: «фотографировать тех, кто наблюдает за тем, как я наблюдаю за ними». В самом деле, перед таким соблазном не могли устоять даже «статуи» и «зверюшки», которые время от времени «забывали» о своей роли и начинали фотографировать площадь сверху, выискивая интересные ракурсы.

Многие из участников, которые в свой час занимались рисованием, как бы заглядывали на Постамент со стороны площади и включали в свои картины и Постамент, и себя самого на нем, изгибая пространство и стягивая его в точку на Постаменте. Уникальное место с углом обзора 360 градусов просто провоцировало создание бесчисленных зарисовок и панорам Трафальгарской площади — с помощью карандаша, кисти и красок, фотоаппарата или видеокамеры. Одна из самых необычных панорамных картин была нарисована на поверхности прозрачного пластикового куба, внутри которого находился сам художник. Интерактивную фотопанораму, созданную во время пребывания на Постаменте и названную «A Statue's Eye View», одна из участниц позднее разместила на своем сайте.

Другой: культурные рекурсии

Нельзя не сказать об особой культурной рекурсии на Постаменте, которая была индуцирована и названием проекта «One&Other» и собственной субъектностью участников. Прямые референции к Другому возникали, когда «постаментщик» изображал известных личностей (короля Генриха VIII, королеву Марию-Антуанетту, адмирала Нельсона, леди Годиву и др.) или исторические типажи (городского глашатая, трактирщицу и др.).

На Постаменте представали самые разные персонажи: короли и королевы, адмиралы, рыцари и профессора в мантиях, фрейлины и горничные, черти, чудища и ангелы, Санта-Клаусы и гномы, феи и супермены.

Участники перевоплощались не только в Других людей (астронавт, повар, невеста, ниндзя, «человек-невидимка» и т. п.), мужчины в женщин и наоборот, не только в Других живых существ (на Постаменте побывали пчелы, обезьяны, голуби, крокодил, тигр, корова, пес, петух, попугай, пингвин, мышка, лягушка, цыпленок, зайчик, бегемот, бабочка, летучая мышь и др.), но и в Абсолютно Других — в роботов и космических пришельцев, в драконов и русалок, в тыкву и гороховый стручок, в кружку, колокольчик, унитаз и прочее, прочее, прочее).

Наиболее семантически значимые рекурсивные ряды сложились из многочисленных дубликатов (фрактальных копий) адмирала Нельсона[2], гормлиевского «Ангела Севера» и Человека из «Другого Места», воспроизведенные

[2] Название Трафальгарской площади отсылает к морскому сражению английского флота с франко-испанскими военно-морскими силами. Британцы выиграли битву, но командующий флотом адмирал Нельсон был смертельно ранен. В центре Трафальгарской площади стоит высокая колонна, увенчанная статуей легендарного адмирала.

как собственной телесностью и жестуальностью человека на Постаменте («живая статуя»), так и графически на холсте и бумаге или в виде специально созданных предметов (например, связанных на спицах из шерстяных ниток или склеенных из газеты). Одна из наиболее сложных композиций, названная «Ангел Юга» представляла собой рисунок тушью, в котором аллюзия на «Ангела Севера» содержала также и недвусмысленную отсылку к колонне Нельсона.

Субъективированная рекурсия была связана с демонстрацией на Постаменте проекции некого Другого (других), материализованного в виде фотографий, плоских щитовых изображений или объемных скульптур, манекенов, кукол, марионеток, человеческих фигур из глины, прозрачного пластика, льда, хлебных лепешек. Другие возникали в виде людей или античных статуй, взывая вместе с человеком на Постаменте к освобождению активистов из азиатских стран или спасению художественного наследия. Образы других могли постепенно проявляться человеческими силуэтами, «негативами» и «позитивами» из фраз, записанных тушью на белой ткани. Тогда они становились носителями потока сознания своего создателя, его рефлексии на то, что он делает.

Другой появлялся на Постаменте и для того, чтобы поместить живую телесность человека на Постаменте в свою кинестетическую форму: например, одна из участниц сидела на постаменте, отражая в центральной симметрии позу «сидящей» рядом гипсовой скульптуры.

Сценарии презентаций нередко выходили за пределы Постамента и включали «актеров» (родственников, друзей, коллег), участвовавших в драматургии выступления наравне с героем на Постаменте. Одним из неординарных, но не один раз повторившихся в проекте ходов была сюжетная рекурсия: помощники внизу повторяли действие, разворачивавшееся наверху (например, танец или ужин за столиком). Некоторые из актеров нижней «сцены», которой становилась вся Трафальгарская площадь, служили живой иллюстрацией к визуальному или вербальному нарративу «постаментщика», вовлекали в перформанс случайных прохожих. Так один из перформансов рекурсивного типа был посвящен борьбе против торговли оружием. Женщина средних лет лежала ничком рядом с фанерными автоматами на большом красном покрывале, закрывавшем весь Постамент. Плакат в углу пояснял: «Disarm the arm trade». Внизу, на площади, несколько человек тоже лежали прямо на асфальте в «лужах крови» из красной бумаги. Среди наиболее массовых рекурсий были хеппенинги формата «делай, как я»: открытый урок по массовому обучению танцу swing, коллективная молитва и т. п.

«Другим» был прохожий и зритель внизу Постамента. Наконец, «Другим» мог быть и сам участник, за свой час на Постаменте представивший несколько образов, в том числе собственное «Я». Так, некая Тереза несколько раз переодевшись, предстала последовательно в роли мотоциклиста, лыжника, бегуна, врача, женщины на вечеринке, а затем прошла через эти образы в обратном порядке. Один из вариантов автопоэзиса был ментальный слепок участника — его воспоминания, рассказ о себе, и даже резюме для поиска работы. Или собственное «Я» во множественном числе, вроде «Army of Me» (*Армия меня*), маленьких бумажных фигурок своего «я», которых молодая девушка привязывала к воздушным шарикам и отпускала в небо, чтобы космос исполнил написанные на них желания.

Оказываясь на Постаменте, сам человек был или становился действительно другим (кто-то так просто написал на своем плакате OTHER (*Другой*), ощущая не только в прямом и переносном смысле высоту своего положения, но и собственную мизерность, одиночество посреди городской площади. И ночью, когда площадь, действительно, была пустынна, и днем, когда она была заполненная народом. Особенно пронзительно это одиночество в толпе и, может быть, над толпой, ощущалось одним июльским вечером, когда девушка в длинном белом платье одиноко стояла на Постаменте, а плотные ряды зрителей окружали открытую сцену Трафальгарской площади, на которой шла опера «Севильский цирюльник». И хотя сама Antoinette_B (15.07, 8 p.m.) получила удовольствие от своего первого в жизни «визита» в оперу, существовала ли она в тот час как представитель этнического меньшинства и вообще как индивид для остальных людей на площади? «If you don't look at me am I here?» (Если вы не смотрите на меня, есть ли я здесь?) апеллировал к дилемме философского идеализма другой участник. Проект, таким образом, затронул проблему не только идентичности как таковой, но и снова поставил вопрос: может ли личность быть реализована как таковая без восприятия ее другими людьми.

Люди нередко стремились уйти от одиночества на Постаменте, или общаясь с прохожими внизу, или разделив его с кем-то другим — от плюшевых мишек до портретов близких. В этом же ряду стоят инсталляции, отсылающие к социальному фракталу «я — это мои друзья», вроде «дерева» с фотографиями близких людей или «маяка» из бумажных аппликаций — ладоней друзей и знакомых; или презентации, построенные на глубоко личных (вос)поминаний умерших близких. Этот способ репрезентации Другого на Постаменте был связан с созданием фигуры Другого как коллективной личности, личности-фрактала. Силуэт Другого мог быть, например, собран из подвижно закрепленных светоотражающих пластин или из прикрепленных к проволочной фигуре человека фотографий «обычных людей, каждый из которых уникальный и особенный, потому что единственный» (Lu, 15.07, 9 p.m.). Такую металичность поставил с собой рядом молодой мужчина, собрав собственный «мозаичный» портрет в полный рост из фотографий друзей и знакомых как иллюстрацию своих слов о конструировании имиджа и о редукции образа к стандартному «силуэту». Примечательно, что изнанкой и, соответственно, подосновой портрета были

кубики лего (Ian Russel, 25.09, 5 a.m.), этих материализованных «пикселей» современной культуры.

В темные часы Другим становилась тень «постаментщика» на стене Национальной галереи — архетипическое второе «Я», спроецированное на все наследие культуры.

А может быть, Другим был сам Постамент, воспринятый кем-то как «A Plinth amongst men» (Постамент среди людей)… «Другое место», внутрь которого сворачивались все фрактальные рекурсии, место, где не просто стояли «живые статуи» и живые люди, но, словно на островке в океане Соляриса, проступали образы «Я» как Другого — фрактальные паттерны британской и всей человеческой культуры.

Список литературы

1. *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. — М.; Ижевск: ИИКИ; НИЦ «РХД», 2002; 2010.
2. *Федер Е.* Фракталы. — М.: Мир, 1991.
3. *Николаева Е.В.* Концептуальный фрактал в культурных системах // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Культурология». — 2013. — Вып. 29.— № 13 (304).
4. *Eglash R.* African Fractals: modern computing and indigenous design. — New Brunswick: University Press, 1999.
5. *Jackson W.J.* Heaven's Fractal Net. — Bloomington: Indiana University Press, 2011.
6. *Daryn G.* The Energetic Female Core in Myth and Everyday Life. Encompassing a fractal world: A few lessons drawn from the Napalese Himalaya. — Oxford: Lexingtonbooks, 2006.
7. *Тарасенко В.В.* Фрактальная логика. — М.: Либроком, 2009.
8. *Хайтун С.Д.* От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира. — М.: Эдиториал УРСС, 2007.
9. *Batty M., Longley P.* Fractal Cities: A Geometry of Forms and Functions. — San Diego: Academic Press Inc., 1994.
10. *Николаева Е.В.* Фрактальные модели городского пространства // Обсерватория культуры. — 2013. — № 1.
11. *Николаева Е.В.* Города как фрактальные перекрестки мира // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. — 2012. — № 3.
12. *Деменок С.Л.* Просто фрактал. — СПб.: ООО «Страта», 2012.
13. *Antony Gormley*. Sculptures [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology
14. *One&Other*, Fourth Plinth Commission, Trafalgar Square, London, 2009 / Antony Gormley [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.antonygormley.com/show/itemview/id/2277#p0
15. *Antony Gormley* — One&Other [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=cZPIeAC1L9s
16. *One and other. Antony Gormley* // The Fourth Plinth/ We made This [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://wemadethis.typepad.com/we_made_this/2008/01/the-fourth-plin.html
17. *One&Other — Is It Art?*/ Sky Arts [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.skyarts.co.uk/video/video-one-other-is-it-art/
18. *Жуков Д.С., Канищев В.В., Лямин С.К.* Фрактальное моделирование историко-демографических процессов. — М.: Internum; Тамбов: Изд. Дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011.
19. *One&Other* / Webarchive [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20100223121732/ http://www.oneandother.co.uk/



II КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

УДК 008:069+340.1(470+571)«2»
ББК 71.0+79.1+67.0(2)

К.Е. РЫБАК

СИСТЕМНЫЕ ПРИНЦИПЫ И МУЗЕЙНОЕ ПРАВО

Рассматривается специфика проявления общесистемных принципов в законодательстве Российской Федерации о культуре. Реализация системных принципов прослеживается применительно к музейной деятельности и, следовательно, к комплексному образованию в праве — музейному праву, в том числе применительно к принципу иерархии в распределении полномочий органов власти в области культуры. Кроме того, анализируется институт антикоррупционной экспертизы, с помощью которого осуществляется тестирование новелл в российском законодательстве, в том числе в законодательстве о культуре и музейном деле.
Ключевые слова: системный подход, система законодательства, культура, музейное право, коррупция.

Правоотношения в сфере культуры многогранны и пронизывают многие сферы деятельности человека, соприкасающиеся с культурой.

Элементы музейного права обнаруживаются в международном публичном, частном праве, а также во внутригосударственных законодательствах разных стран (табл. 1).

Отбор норм права для включения их в качестве элементов системы происходит путем соотнесения отношений, которые они регулируют, с отношениями, составляющими предмет правового регулирования. Последние представляют собой системообразующий фактор музейного права.

Таблица 1

Деформация содержания музейного права

Правовая материя как фрагмент социального пространства		
Музейное право		
Внутригосударственное право	Международное частное право	Международное публичное право
Совокупность правовых норм, устанавливаемых государством и предназначенных для регулирования человеческой деятельности в связи с:	Совокупность правовых норм, которая регулирует имеющие место между субъектами международного частного права частноправовые отношения, возникающие в связи с:	Совокупность правовых норм, которая регулирует имеющие место между субъектами международного публичного права публично-правовые отношения, возникающие в связи с:
• созданием, выявлением, сохранением, освоением, популяризацией и передачей будущим поколениям культурных ценностей во всех их проявлениях; • созданием благоприятной среды для культурных обменов и расцвета творческих способностей человека; • обеспечением свободного доступа к возможностям художественного творчества; • формированием диалога между культурами и содействием международному взаимопониманию		

Очевидно, что музейную и антикварную деятельность регулирует достаточное количество норм права, относящихся к различным ветвям национального законодательства (уголовному, гражданскому, экологическому, таможенному и проч.). В связи с этим возникает ряд вопросов. Во-первых, элемент системы музейного права — пункт статьи, статья, раздел закона, закон в целом? Во-вторых, можно ли нормы права, так или иначе относящиеся к музейной деятельности, причислять к элементам системы музейного права? В-третьих, каковы границы расширения системы? Очевидно, что границы системы задаются исследователем. Существует феномен «свободного пробега понятия». В данном случае — это свобода включения абстракции при описании теории музейного права. Степень абстрагирования зависит от степени полиморфизма, инверсности и неполноты самого научного фонда и семантики, с ним связанной.

Полиморфизм музейного права заключается в сочленении семантического понятия из одной области с понятием из другой области («музей» плюс «право»). Инверсность — трансформация и обновление собственной семантики. Иными словами, уточнять понятие можно сколько угодно. Неполнота — формальное логическое следствие жизни понятий научного фонда. Согласно теореме Геделя, достаточно богатая, содержательная теория в полной мере неформализуема, более того, теория не может быть полной и полностью формализуемой. Проблема понимания возникает вследствие культурных, социальных, языковых разломов (гипотеза Сепира — Уорфа, теорема Квайна). Это ярко проявляется при переводе западных работ по музейному праву на русский язык. Некоторые термины переводятся многозначно, что приводит к инвариантному толкованию и объяснению (например: cultural property, cultural goods, Antiquity Act и др.).

Как представляется, в систему музейного права должны включаться не только нормы права, но и группы взаимосвязанных норм, часть которых принадлежит иным правовым подсистемам. Например, Федеральный закон от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» уделяет внимание музейной деятельности и включается в систему музейного права (и как единый источник, и как совокупность норм). В ст.36 Закона говорится, что производство изобразительной, печатной и другой тиражированной продукции осуществляется с разрешения дирекции музея. Что будет, если продукция была произведена, но разрешение не было получено? Музеи могут применить нормы Гражданского кодекса Российской Федерации, а именно ст.15. Совершенно очевидно, что эта статья не включается в систему музейного права. В ст.56 Закона Российской Федерации «О вывозе и ввозе культурных ценностей» от 15 апреля 1993 года №4801-1 констатируется, что незаконный вывоз и ввоз культурных ценностей квалифицируется как контрабанда и наказывается в соответствии с уголовным законодательством Российской Федерации и законодательством Российской Федерации об административных правонарушениях.

Элементы системы музейного права (или системы права в целом) связаны с общественными отношениями, которые ими регулируются. Следовательно, система музейного права каким-то образом сочетается с социальной системой, в состав которой входят различные виды социальных действий. Можно ли рассматривать систему музейного права или права вообще вне социальной системы? Нельзя, поскольку рассмотрение системы музейного права вне системы социальной будет односторонним. Рассмотрение музейного права как подсистемы (модуля)

социальной системы позволит определить влияние модуля на формирование и развитие системы в целом.

Рассмотрение любой совокупности норм права с позиций системного подхода сводится к тому, чтобы на основе социально-философского анализа понятий, терминов, описывающих социальный створ[1], и анализа нормативной системы (международной, национальной) выделить правовую систему, обосновать тот факт, что она удовлетворяет общесистемным принципам, выявить особенности этой системы и дать прогноз развития.

Для всестороннего прогноза развития системы музейного права как составляющей социальной системы применяется *метод аналогии*, который представляет собой «установление внешнего сходства проявлений различных систем» [1, с. 308]. Метод аналогии применяется при сравнении системы музейного права с сопричастными системами (собирательской/коллекционной активности, публикационной активности по музейному праву, источников и принципов музейного права).

Если обратиться к вопросу развития правовых систем, возникает проблема проверки допустимости включения конструируемой законодателем нормы в уже функционирующую систему. Одним из инструментов, «тестирующих» нормы проекта законодательного акта, является *антикоррупционный анализ*. Это молодой правовой институт, цель которого в конечном итоге сводится к выявлению деформированных социальных отношений в обществе; он выделился из другого содержательного направления правоведения — мониторинга права. Ценность последнего нельзя переоценить, поскольку наличие «фактически утративших силу актов», которые выявляются благодаря этому мониторингу, априори обусловливает признание существования квазинорм, которые сохраняются в системе действующего законодательства, но не применяются. Побочный эффект присутствия рудиментарных остатков в системе законодательства — соблазн применить их в угоду личным устремлениям. Косвенным следствием этого становится девальвирование сложившихся институциональных образований в законодательстве.

Обращение лица, проводящего антикоррупционную экспертизу, к условиям и процессам нормообразования позволяет выявить возможные экономические интересы или политические дивиденды от будущего правоприменения.

Оценка проектов правовых актов на наличие в них коррупциогенных норм осуществляется с помощью нормативно же закрепленных маркеров — набора коррупционных факторов.

Насколько жизнеспособен механизм исследования элементов, претендующих на включение в нормативную систему, с использованием ресурсов той же системы?

Обратимся к аналогии — доказательной медицине, базис которой состоит в выявлении симптомов, диагностическом отождествлении их с определенной системой и в применении лечебных мероприятий, направленных на их устранение. Обращаем внимание, что лечению (устранению) подвергаются симптомы, а не причины, их обусловившие. Также и с антикоррупционным законодательством, в котором перечислены «симптомы» — коррупционные факторы, которые, обнаружив в проекте, эксперт должен изъять и тем самым «вылечить» проект акта. Итак, в проекте акта выделены эти составляющие, что похвально, однако будет ли впоследствии выхолощенный акт устойчив к коррупционному преломлению? Ведь остается возможность искаженного (заметим, не всегда противоправного), то есть отличного от исходных целей, правового регулирования, применения нормы. Как следствие, социальный эффект, который закладывался разработчиками нормы, не будет достигнут.

Прибегнем вновь к аналогии и зададимся вопросом: свидетельствует ли отсутствие повышенной температуры о нормальном функционировании человеческого организма? Чтобы дать однозначный ответ, необходимо исследовать совокупность иных показателей. Например, нормальные значения биохимических показателей не могут с очевидностью свидетельствовать о том, что организм функционирует в пределах нормы. Действительно, установление нижней и верхней границы нормы — результат договора, в основе которого лежат статистические наблюдения. Но много ли известно исследований о комплексном сочетании показателей в пределах нормы, тем не менее, не диагностирующих уже развивающийся патологический процесс? Именно поэтому слепое наложение трафарета коррупционных маркеров на проект акта не исключает возможности сохранения в нем коррупциогенных составляющих, обнаруживающих себя лишь в системной взаимосвязи с уже действующими нормами права. Таким образом, антикоррупционной экспертизы одного лишь проекта без системной связи с иными нормами права, без обращения к экономическим, политическим реалиям, в которых подготавливается проект, совершенно недостаточно.

Анализ условий подготовки и принятия проекта выводит исследователя за пределы нормативной системы и способствует появлению оценочных субъективных суждений. Тем не менее, без этого нельзя всесторонне оценить проект, однако такая оценка не будет антикоррупционной экспертизой в том понимании, какое заложено в отечественном законодательстве. В определенной степени это верно, поскольку отказ от оценки проекта по четко определенным коррупционным маркерам обусловит многозначность понимания того, коррупционен проект или нет. Однако работа с одними лишь маркерами не исключает субъективизма, все зависит от глубины проверки и внутреннего убеждения контролирующих органов. Возникает вопрос: так нужно ли антикоррупционное законодательство? Ведь при внедрении новеллы в систему законодательства она должна проверяться на непротиворечивость системе, однозначность правоприменения и толкования, недопущение установления объективно неоправданных прав и свобод граждан и юридических лиц.

[1] В нашем случае — культура и, в частности, музейное дело. — *К.Р.*

Вспомним, что создание антикоррупционного законодательства явилось реакцией на кризис доверия общества к власти. Это доверие пытаются восстановить не за счет повышения юридико-технической грамотности законодателя, не создавая социальные условия, исключающие проявления коррупции, а педалируя социальные стереотипы о коррумпированности органов власти (почему-то выделяя при этом социальный сектор — медицину, образование, науку). Внедрение антикоррупционного законодательства должно было создать впечатление тотальной борьбы с коррупцией. На деле же его применение приобрело ритуальный характер.

Нельзя ожидать от права, что оно возьмет на себя функцию навигатора в обществе, станет целеполагающей субстанцией, поскольку оно преследует иные цели, а именно, выступает регулирующим, в том числе карающим механизмом, фильтрующим и дозирующим информационные и материальные потоки, порождаемые общественным взаимодействием.

Проблемы начинаются при тонкой регулировке правового механизма: нужно найти путь от сдерживания негативных общественных проявлений к трансформации их в позитивные чаяния и закреплению этого позитива. Важно отметить, что под позитивом здесь понимается не желания элит[2], а следование моральным принципам — свобода для себя и уважение к свободе других, доверие по отношению к себе, способность не обманываться, узнавая правду, в том числе и в профессиональном плане, ведь гордыня профессионала — самый большой самообман. Право в его репрессивном смысле должно быть превращено в инструмент, способствующий созидательным спонтанным изменениям.

Осуществляя борьбу с коррупцией через задействование правовых механизмов без активного обращения к социальным неправовым регуляторам, мы лишаем себя очень ценных ресурсов, оставляя в арсенале лишь карательный механизм права.

Коррупция — социальная легенда, но не миф; она построена на страхах, в том числе непережитых, но прожитых ситуациях в жизни многих поколений людей, населявших территорию нашей страны и живущих сейчас. Тем самым в социальной системе накапливаются незавершенные действия, которые, изменяя ее, способсвуют тому, что малые возмущения приводят к сильным реакциям. Это стойко существующая в России парадигма, восходящая к византийским симпатиям удельных княжеств Руси. Кампания по борьбе с коррупцией будет раздувать негативные эмоции людей, противопоставлять одних другим, акцентировать иллюзорные преимущества одних перед другими, не предлагая никаких механизмов замещения этих эмоций качественно положительными моментами в жизни людей.

В любых подсистемах и системах законодательства присутствуют избыточные элементы (квазинормы); социальная реакция на изменение норм непредсказуема. Эти особенности являются преломлением общесистемных принципов, обнаруживаемых в процессе анализа социальных явлений и правовых систем, в том числе с помощью антикоррупционного анализа.

Не ставя целью детально описать упомянутые принципы — это блестяще сделал профессор А.А. Давыдов [2, с. 22] — в общих чертах опишем некоторые из них на примере законодательства о культуре и, в частности, музейного права.

Законодательство России, рассматриваемое как система, представляет собой множества элементов (норм права), совокупностей норм (законы, кодексы), между которыми имеются устойчивые связи, необходимые для сохранения и развития этих множеств в определенных социально-экономических, пространственно-временных условиях.

Элементы системы законодательства — нормы права — являются сконструированными по определенным правилам объектами, которые осуществляют преобразования общественных отношений (на входе — социальное отношение до нормативной регуляции, на выходе — измененное отношение).

Сочленяясь по определенным правилам между собой, элементы образуют систему, в которой реализуется цепочка корректирующих воздействий на общественные отношения. Связи между нормами права понимаются как векторы, задающие направление правоприменения. Эти связи, как правило, динамические, посредством них передается информация от одного элемента системы в другой, хотя есть и статические структурные связи — когда информация, заполняющая связь между элементами, не перемещается от сопряженных элементов [3, с. 50—51]. Статические связи обеспечивают качество, а динамические — свойства системы. Типичные примеры динамических связей — процессуальные нормы, обеспечивающие течение судебного процесса, либо нормы, определяющие порядок применения норм права. Важно отметить дуализм — объект может моделироваться и как связь, и как элемент системы, а также то, что динамические связи могут переходить в статические и наоборот [3, с. 51—52].

Система законодательства является одним из продуктов деятельности социальной системы и оказывает влияние на ее развитие. Множества норм права различаются между собой количественными и качественными характеристиками, но в целом дополняют друг друга, что позволяет говорить о целостности системы, а также о том, что в ней обеспечивается надежность и возможность адекватного реагирования на воздействия среды (*принцип дополнительности*). Способность системы законодательства соразмерно воздействовать на социальную систему в пределах, установленных нормотворцем (на неопределенный круг лиц) и правоприменителем — судом (на ограниченный субъектный состав), дает возможность реализовать механизм обратной связи, позволяющий оценивать эффективность действия норм права и достижения ими целей правового регулирования.

[2] Господствующего класса в терминах марксистской теории. — *К.Р.*

Как справедливо отмечает Д.М. Жилин, человек не использует объекты как таковые, он использует их свойства, которые представляют собой информацию [3, с. 68—69].

Норма права, запечатленная в нормативном акте, объективирована в материальную форму (текст) и несет в себе определенную информацию. Тем самым полезность норм права ставится в зависимость от того, насколько полно исследована система общественных отношений, которые планируется урегулировать этими нормами и от того, насколько ожидаемы потребителем корректирующие воздействия, закладываемые нормой. Очевидно, что нельзя создать норму, «удобную» для всех, тем самым актуализируется принцип *предельной полезности*: добавление новой нормы права приносит меньшую пользу, чем прибавление предыдущей нормы в систему законодательства. Создаются помехи — коллизии между нормами, что снижает эффект от их применения. В связи с этим обратим внимание на чрезмерную увлеченность российских «нормотворцев» внесением изменений в отечественное законодательство.

Принцип системности определяет, что система законодательства расчленяется на взаимосвязанные подсистемы (отрасли, подотрасли и институты), которые соподчинены между собой *(принцип иерархии)*, причем верхние уровни определяют функционирование нижних уровней (Конституция, федеральные конституционные законы, федеральные законы, подзаконные акты и проч.). В системе существует «ядро» и «периферия» *(принцип значимости)*; имеется «слабое звено», внешнее воздействие на которое переводит систему из одного режима функционирования в другой либо способно ее разрушить. Соответственно надежность системы определяется по надежности ее самого слабого звена.

Вспомним события 1917 года. Первыми декретами Советской власти были нивелированы, уничтожены основные принципы государственного устройства имперской России, что привело к внушительным подвижкам в правовой системе страны.

В тесной связи с принципом слабого звена находится упоминавшийся нами *принцип иерархии*. Одно из его проявлений в праве — иерархия нормативных актов и принципов права. В основе каждой подсистемы права (отрасли законодательства) лежит ряд принципов. Эти принципы могут заимствоваться другими подсистемами права, причем привнесенный принцип может не занимать ключевого места среди принципов, которые закладываются в основу упомянутых подсистем. Изъятие «базового» принципа права из иерархической структуры правовой системы способно привести к ее оскудению и поэлементному расчленению. Элементы, насыщавшие систему права, «растворятся» в других правовых системах либо исчезнут. Подсистема права обретает тем большую самостоятельность, чем меньшее количество фундаментальных общеправовых принципов закладывается в ее основу. Проиллюстрируем динамику взаимовлияния принципов права в развитии подсистемы (отрасли) права (рис. 1).

Из рисунка видно, что при образовании подсистемы права (s) (новой отрасли права) в ее основу закладываются общеправовые принципы (в нашем случае они обозначены «А1» и «А3»). В создаваемой подсистеме присутствуют собственные принципы (В1—В3). С течением времени (к моменту t2) в результате взаимодействия

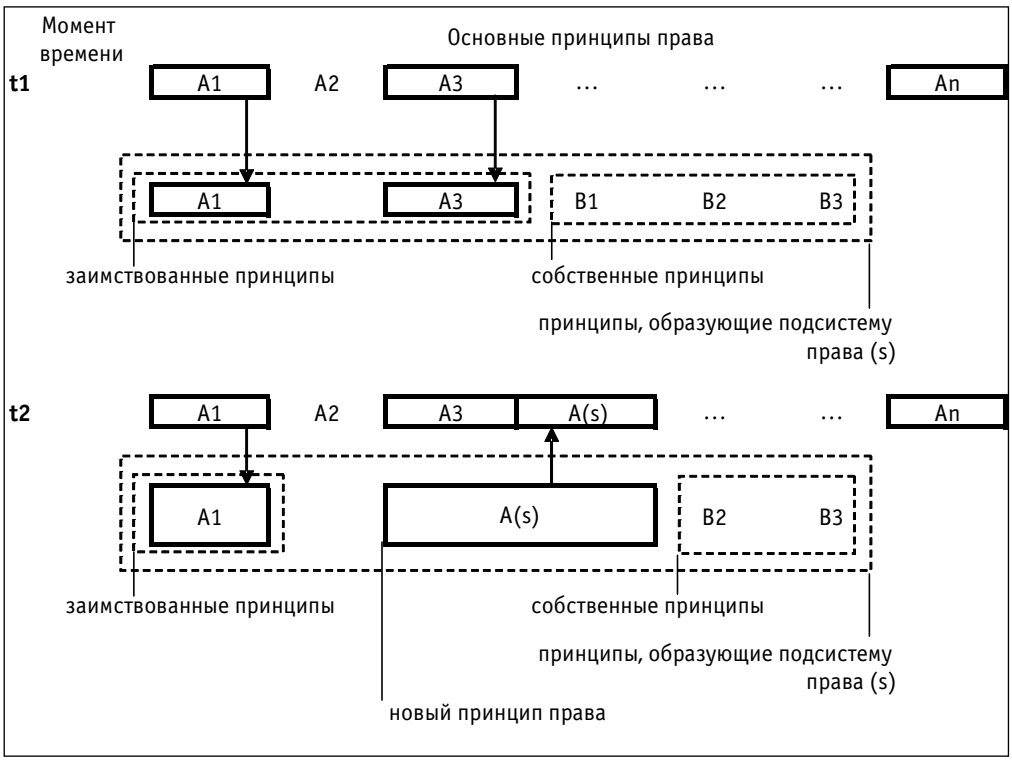


Рис.1. Трансформация принципов права

принципов А1, А3, В1—В3 происходит «сращивание» или «замещение» принципов: некоторые из них исключаются либо замещаются новыми (агрегированными, измененными) принципами права (на рисунке агрегированный принцип обозначен «А(s)»). Более того, А(s) может быть включен в число общеправовых принципов. Вытеснение одних принципов другими, их внутрисистемная трансформация связаны с *принципом избыточности*, согласно которому в системе присутствует избыточное количество элементов (свойств или отношений), что делает возможным дублирование, замещение и проч. Однако не стоит считать, что избыточность элементов действует во вред системе. Наличие схожих элементов (отношений, связей) системы, дополняющих друг друга, повышает ее устойчивость к внешним воздействиям, обеспечивает ее целостность. Идея дополнительности во имя повышения надежности системы реализуется в *принципе дополнительности*.

Принцип иерархии проявляется и в динамике содержания правовых категорий. В основном термины социальной доктрины многозначны, так как отсутствуют укоренившиеся в терминологическом смысле понятия «культура», «история», «социальная группа» и проч., в то время как основные категории права четко определены в источнике права.

Наиболее очевидно принцип иерархии проявляется в том, как развертывается нормативная система, регулирующая отношения в сфере культуры. Раскрытие системы можно проследить вертикально (например, передача полномочий) и горизонтально (специфика межсубъектных отношений в сфере культуры).

В ст. 44 Конституции Российской Федерации прописаны основные права и обязанности человека в сфере культуры, которые затем детализируются в нормах законодательства о культуре, науке и образовании:

- каждому гарантируется свобода литературного, художественного, научного, технического и др. творчества, преподавания;
- каждый имеет право на участие в культурной жизни и пользование учреждениями культуры, на доступ к культурным ценностям;
- каждый обязан заботиться о сохранении исторического и культурного наследия, беречь памятники истории и культуры.

В ст. 71, 72 Конституции распределяется компетенция Российской Федерации и ее субъектов в реализации культурной стратегии. В ведении Российской Федерации находится установление основ федеральной политики и федеральные программы в области культурного развития России; проведение этой политики обеспечивается Правительством Российской Федерации. В совместном ведении с субъектами находятся: охрана памятников истории и культуры; общие вопросы культуры.

В Законе от 9 октября 1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» раскрыты обязанности государства по реализации конституционных прав человека в сфере культуры (ст. 30—36) и распределены полномочия федеральных органов государственной власти, органов государственной власти субъектов Российской Федерации и органов местного самоуправления в области культуры (ст. 37—39).

К полномочиям *федеральных органов государственной власти в области культуры относятся:*

- обеспечение прав и свобод человека в области культуры;
- установление основ федеральной культурной политики, принятие федерального законодательства в области культуры и федеральных государственных программ сохранения и развития культуры;
- правовое регулирование отношений собственности, основ хозяйственной деятельности и порядка распоряжения национальным культурным достоянием Российской Федерации;
- формирование федерального бюджета в части расходов на культуру;
- координация внешней политики в области культурного сотрудничества;
- регулирование вывоза и ввоза культурных ценностей;
- определение принципов государственной политики в области подготовки кадров в сфере культуры и искусств, занятости, оплаты труда, установление минимального размера ставок авторского вознаграждения по федеральным учреждениям культуры на основании перечня, утверждаемого Правительством Российской Федерации;
- создание единой государственной системы информационного обеспечения культурной деятельности в Российской Федерации;
- официальный статистический учет в области культуры;
- контроль за исполнением законодательства Российской Федерации о культуре;
- сохранение, использование, популяризация объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся в федеральной собственности, и государственная охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) федерального значения, перечень которых утверждается Правительством Российской Федерации;
- охрана и сохранение особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации в порядке, устанавливаемом уполномоченным Правительством Российской Федерации федеральным органом исполнительной власти.

К полномочиям *органов государственной власти субъектов Российской Федерации в* области культуры относятся:

- сохранение, использование и популяризация объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся в собственности субъекта Российской Федерации, государственная охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) регионального значения;
- организация библиотечного обслуживания населения библиотеками субъектов Российской Федерации;

- создание и поддержка государственных музеев (за исключением федеральных государственных музеев, перечень которых утверждается Правительством Российской Федерации);
- организация и поддержка учреждений культуры и искусства (за исключением федеральных учреждений культуры и искусства, перечень которых утверждается уполномоченным Правительством Российской Федерации федеральным органом исполнительной власти);
- поддержка народных художественных промыслов (за исключением организаций народных художественных промыслов, перечень которых утверждается уполномоченным Правительством Российской Федерации федеральным органом исполнительной власти);
- поддержка региональных и местных национально-культурных автономий.

К полномочиям *органов местного самоуправления поселения* в области культуры относятся:

- организация библиотечного обслуживания населения, комплектование и обеспечение сохранности библиотечных фондов библиотек поселения;
- создание условий для организации досуга и обеспечения жителей поселения услугами организаций культуры;
- сохранение, использование и популяризация объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся в собственности поселения, охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) местного (муниципального) значения, находящихся на территории поселения;
- создание условий для развития местного традиционного народного художественного творчества, участие в сохранении, возрождении и развитии народных художественных промыслов в поселении.

К полномочиям *органов местного самоуправления муниципального района* в области культуры относятся:

- организация библиотечного обслуживания населения межпоселенческими библиотеками, комплектование и обеспечение сохранности их библиотечных фондов;
- создание условий для обеспечения поселений, входящих в состав муниципального района, услугами по организации досуга и услугами организаций культуры;
- создание условий для развития местного традиционного народного художественного творчества в поселениях, входящих в состав муниципального района.

К полномочиям органов *местного самоуправления городского округа* в области культуры относятся:

- организация библиотечного обслуживания населения, комплектование и обеспечение сохранности библиотечных фондов библиотек городского округа;
- создание условий для организации досуга и обеспечения жителей городского округа услугами организаций культуры;
- сохранение, использование и популяризация объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся в собственности городского округа, охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) местного (муниципального) значения, расположенных на территории городского округа;
- создание условий для развития местного традиционного народного художественного творчества, участие в сохранении, возрождении и развитии народных художественных промыслов в городском округе.

Итак, распределение полномочий в сфере культуры иерархично и предопределяет высокую нормотворческую активность субъектов Российской Федерации в сфере культуры. К настоящему времени в 60 субъектах приняты законы, регулирующие отношения в упомянутой сфере, причем в некоторых субъектах дважды (первоначальный закон признавался утратившим силу). Динамика принятия законов в 1993—2013 годах имеет выраженный периодический характер (см. рис. 2).

Анализ статей законов, в которых описываются полномочия (сферы ведения) органов государственной власти субъектов Российской Федерации в области культуры, показывает, что в них часто повторяются полномочия органов государственной власти субъектов, перечисленные в ст. 38 «Основ законодательства Российской Федерации о культуре». То есть в законах субъектов РФ о культуре обнаруживается калькирование федерального законодательства с акцентом на культурную специфику субъектов, выражающуюся в первую очередь в пропаганде культурных ценностей народностей, населяющих территории субъектов Российской Федерации.

Несмотря на высокую по сравнению с другими областями гуманитарного знания формализованность права, в нем имеют место терминологические лакуны. Например, в музейном праве есть не раскрытые легально (в источниках права) понятия и термины, что приводит к трудностям в судебной практике. Право оперирует инвариантными понятиями «обязательство», «сделка», «преступление» и проч. На их основе происходит дальнейшее развитие норм права. Специфика права как сегмента гуманитарного знания заключается в том, что эти категории, начала права, в большинстве случаев формализованы в источниках права и являются нормами права. В каждой подсистеме законодательства имеются свои собственные нормативно определенные в законе «базисные» понятия, на основе которых развивается элементный состав отрасли.

Так, в системе музейного права, кроме заимствованных понятий («сделка», «содержание права собственности», «обязательство», «преступление» и др.), есть собственные понятия («культурные ценности», «музей», «музейный предмет», «музейный фонд»). Последние либо уникальны, либо в той или иной степени развивают содержание базисных правовых понятий.

В табл. 2 приведена часть иерархической структуры базовых элементов системы музейного права. Заметим, что эти элементы являются нормами музейного права и в совокупности образуют ядро системы. Фрагмент иерархии элементов системы музейного права представлен на рис. 3.

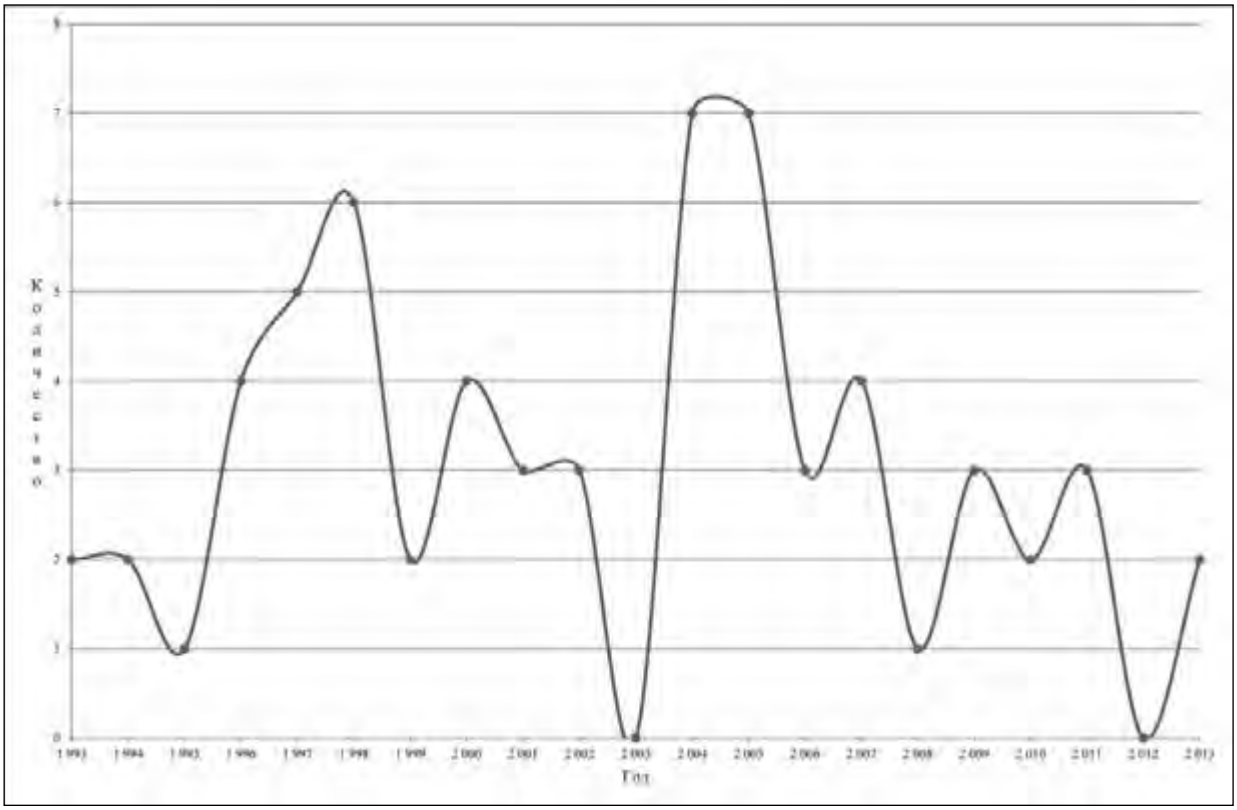


Рис.2. Динамика принятия законов в области культуры субъектами Российской Федерации

Различные составляющие системы законодательства неравновесны по количественному составу норм; как следствие имеет место неравномерное развитие подсистем *(принцип неравномерного развития частей)*. При этом в системе сохраняются определенные свойства и отношения независимо от метрических характеристик

Таблица 2

Иерархическая структура элементов системы музейного права

Название элемента системы музейного права	Содержание элемента
Культурные ценности	Предметы религиозного или светского характера, имеющие значение для истории и культуры и относящиеся к категориям движимых предметов, которые перечислены в ст.7 Закона Российской Федерации «О вывозе и ввозе культурных ценностей»
Музейный предмет	Культурная ценность, качество либо особые признаки которой делают необходимым для общества ее сохранение, изучение и публичное представление
Музейная коллекция	Совокупность культурных ценностей, которые приобретают свойства музейного предмета, только будучи соединенными вместе в силу характера своего происхождения, либо видового родства, либо по иным признакам
Музейный фонд	Совокупность постоянно находящихся на территории Российской Федерации музейных предметов и музейных коллекций, гражданский оборот которых допускается только с соблюдением ограничений, установленных Федеральным законом от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ
Музей	Некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и музейных коллекций
Хранение	Один из основных видов деятельности музея, предполагающий создание материальных и юридических условий, при которых обеспечивается сохранность музейного предмета и музейной коллекции



Рис.3.
Фрагмент иерархии элементов системы музейного права

системы и особенностей ее развития *(принцип подобия)*. Этот принцип проявляется в законе стадиальности развития (норма проживает один и тот же жизненный цикл) и *законе цикличности* (система с течением времени в той или иной степени повторяет свои состояния).

Существуют два вида циклов: событийный и факторный. Событийный цикл имеет место тогда, когда событие, произошедшее в прошлом, полностью повторилось. В реальной жизни подобные случаи практически не встречаются. Под факторным циклом понимается набор условий (факторов), обеспечивающих возвращение явления в то состояние, в котором оно уже находилось, причем совокупность предпосылок может возникать через различные по длительности промежутки времени. Как факторный, так и событийный циклы могут повторяться через одинаковые промежутки времени (темпоральность).

Отличие факторного цикла от событийного заключается в том, что в первом наблюдается совпадение условий наступления события, а во втором совпадают сами события, а не их условия. Отметим, что совпадение условий наступления события не влечет наступления самого события (событийный циклизм не является обязательным следствием факторного циклизма).

Любой нормативный правовой акт (НПА) развивается по однонаправленному вектору *(закон стадиальности развития)*: принятие («рождение») НПА, внесение изменений и дополнений (стадия «зрелости» НПА), признание утратившими силу отдельных положений НПА или в целом акта (стадии «старости» и «смерти»).

Проследим стадии развития системы собирательской активности. Для этого интерпретируем идеи Н. Данилевского, А. Квингли, О. Шпенглера, А. Тойнби о цивилизационной динамике применительно к системе коллекционной активности. Исследовав развитие интереса собирателей к формированию коллекции, обнаруживаем фазы (этапы) коллекционной активности:

- смешение (хаотическое приобретение предметов, отсутствие сформированного предметного поля коллекции и полноценных знаний о предмете коллекционирования);
- созревание (в этой фазе из разнородного собрания выкристаллизовывается группа предметов, представляющих наибольший интерес для собирателя; у него вырабатываются критерии, в соответствии с которыми он оценивает предмет и включает его в коллекцию);
- территориальный рост (однонаправленный рост коллекции на фоне ужесточающихся требований коллекционера);
- конфликты (возникает необходимость исключения из коллекции некоторых предметов — в обменный фонд, на продажу — как не удовлетворяющих требованиям, предъявляемым к предметам в собрании);
- целостность (империи) (из коллекции уже вычленены предметы, не обладающие исключительной значимостью для собирателя, коллекционный поиск заходит в тупик вследствие отсутствия финансов либо предметов коллекционирования в обороте);
- упадок (коллекционер или его наследники теряют интерес к пополнению коллекции, меняются цели собирательства);
- расформирование (коллекция утрачивает целостность и распространяется среди иных лиц).

Цикличность развития системы законодательства позволяет говорить о действии в ее рамках *принципа симметрии*, согласно которому система сохраняет определенные характеристики независимо от преобразований той или иной системы, осуществляемых как законодателями, так и правоприменителями.

Между количеством элементов, частей и функций законодательной системы обнаруживаются определенные устойчивые зависимости, что является проявлением *принципа соответствия, п*ричем характер этих зависимостей нелинейный *(принцип нелинейности)*. Наши исследования показали, что в своем развитии правовые системы демонстрируют сложное нестационарное поведение с периодическими и непериодическими составляющими на разных временных масштабах. Такой процесс может быть комбинацией хаотического компонента и периодов регулярности.

Механизм обратной связи, оценивающий, насколько норма права достигла своей цели, проявляет еще один принцип, присущий собственно социальным системам, — малые воздействия на законодательную систему могут вызывать сильные незапланированные реакции внутри социальной системы. Поясним сказанное. Представим себе ситуацию: группа биологов разработала некое лекарство. Его применение дает результат, но, вместе с тем, оно может вызвать побочный эффект, который не был учтен разработчиками.

Это иллюстрирует *принцип целостности*, тот гносеологический системный принцип, которого следует придерживаться специалисту, осуществляющему мониторинг права. Он сводится к тому, что «при системном подходе

чаще всего используют не так называемые "физикалистские" модели, основанные на небольшом количестве ведущих параметров, а имитационные модели, в которых исследователи пытаются учесть все элементы и связи анализируемой системы» [2, с. 29].

Системный *принцип наблюдателя* манифестирует, что система законодательства не может быть справедливой для всех членов социума. Иными словами, норма права несправедлива, поскольку она должна рассматриваться с различных позиций — правоприменитель и правопотребитель вряд ли придут к согласию о том, насколько правильно применена норма.

Принцип синхронизма — любое явление в системе, обусловленное действием всей системы в целом, будет содержать в себе черты этой системы. А.А. Давыдов, развивая содержание принципа синхронизма, отмечает: «...в мире существует некий всеобщий порядок, благодаря которому события и процессы, независимые друг от друга, оказываются взаимосвязанными разумным образом» [2, с. 23].

Из принципа непричинной связи вытекает, что нормы права, регулирующие различные виды общественных отношений, оказываются связанными между собой. Например, нормы систем уголовного и гражданского права оказываются связанными через нормы музейного права. Одним из источников музейного права является Закон Российской Федерации от 15 апреля 1993 г. № 4804-1 «О вывозе и ввозе культурных ценностей». В ст. 18 говорится, что культурные ценности, заявленные к вывозу, подлежат обязательной экспертизе. Согласно ст. 58 того же закона, эксперт, давший заведомо ложное экспертное заключение, несет уголовную ответственность. Следовательно, нормы статей 18 и 58 Закона «О вывозе и ввозе культурных ценностей» «состыковывают» две системы — музейного и уголовного права. Далее, в ч. 1 ст. 307 УК РФ указано, что если заведомо ложное заключение привело к возникновению убытков у лица, чей предмет был заявлен на экспертизу, то это лицо может предъявить иск к эксперту, опираясь на положения ст. 15 ГК РФ «Возмещение убытков». Поэтому через норму ст. 307 УК РФ происходит «соприкосновение» систем уголовного и гражданского права.

Принципом синхронизма объясняется тот факт, что в системах разной природы обнаруживаются общие закономерности колебательной динамики. Непричинная связь (синхронизм) является проявлением общих количественных закономерностей в системах различной природы. Например, существует общее в колебательных процессах территориальной динамики и развитии источников музейного права. Изменение территории государства во многом зависит от состояния войны и мира; в системе музейного права внушительный блок норм, а также несколько основополагающих принципов касаются вопросов защиты, сохранения культурных ценностей во время вооруженных конфликтов, недопущения незаконного присвоения права собственности на них во время и после военных действий.

Принцип эквивалентности допускает, что социальную систему можно описать, в том числе с помощью математического языка. Это выводит на поиск функционального описания динамики системы законодательства. Укажем на закон Ципфа и закон доминирующих частей [2, с. 17—19].

Согласно *принципу оптимальности,* система эффективно функционирует в определенных пределах. Соответственно за этими пределами наблюдается нагнетание стрессовых состояний системы, что может привести к ее гибели[3]. Так, тестирование системы антикоррупционными индикаторами направлено на перевод ее в новое качественное состояние, причем границы такового могут выходить в зоны угнетения системы и за пределы ее устойчивого функционирования.

Оценить степень устойчивости и надежность нормы права можно на этапе проектирования (экспертиза проектов нормативных правовых актов ведомствами, структурами Правительства, Государственной Думы, Совета Федерации) и «под нагрузкой» — в процессе правоприменения. Ценность института антикоррупционной экспертизы видится нам не в слепом наложении трафарета из антикоррупционных факторов на новеллы, а именно в комплексной оценке устойчивости этих новелл к целенаправленным и спонтанным возмущениям среды в процессе правоприменения.

Для системы законодательства, изменяющейся во времени, допустимо использовать категории надежности и устойчивости. Эти критерии позволяют оценивать ее жизнеспособность и эффективность действия норм права.

Под *надежностью* системы и ее частей (подсистем) мы понимаем свойство безотказно выполнять свои функции, сохраняя эксплуатационные качества в заданных пределах в течение установленного срока эксплуатации. Полагаем, что в данном случае корректнее говорить не о надежности, а об устойчивости системы, поскольку изменение системы законодательства продиктовано не объективными условиями среды, приводящими к износу системы, а субъективной оценкой законодателя того, выполняет ли норма заданные при ее создании функции или нет.

Под *устойчивостью* системы законодательства понимается способность динамической системы возвращаться в равновесное состояние после окончания возмущения, вызванного реализацией норм, которое нарушило это равновесие. Неустойчивая система после воздействия возмущения удаляется от равновесного состояния или начинает совершать вокруг него колебания с нарастающей амплитудой. Иными словами, возможны ситуации, когда после правоприменения норм системы законодательства возникает необходимость их коррекции, переводящей систему из одного состояния в другое.

[3] См. *Закон лимитирующего фактора Либиха*: единственный фактор за пределами своего оптимума — минимаксных границ — приводит систему в стрессовое состояние, а также *Закон толерантности Шелфорда*: если в среде, являющейся совокупностью взаимодействующих факторов, есть такой фактор, значение которого меньше определенного минимума или больше определенного максимума, то проявление активной жизнедеятельности организма в этой среде невозможно.

Сказанное подчеркивает то, что в процессе правоприменения («в условиях эксплуатации норм права») нормы, наполняющие систему законодательства, могут меняться в определенных пределах. Эти изменения могут привести к потере устойчивости системы, если она функционирует вблизи границы устойчивости. Поэтому нужно стараться конструировать систему так, чтобы она работала вдали от этой границы; степень удаления называют запасом устойчивости.

Для определения устойчивости необходимо вычислить уровень внешних воздействий, которые могут перевести систему из одного качественного состояния в другое. Под режимом функционирования системы предлагаем понимать действие системы правового регулирования при заданных и неизменных принципах права. Внешние факторы — политическая обстановка, экономическая, демографическая ситуация в стране, внедряемые в систему норм права новые нормы права и прочее, вплоть до климатических условий.

Восстанавливаемость системы правового регулирования — способность системы возвращаться к прежним режимам функционирования, которые она пережила на различных этапах своего развития.

Устойчивость и восстанавливаемость системы правового регулирования тесно связаны уяснением характера колебательных процессов в системе. Переход системы из одного режима функционирования в другой выражается в колебательном процессе развития системы. Для определения режимов функционирования системы применяется вейвлет-анализ.

Фоновый принцип. Согласно И.В. Прангишвили, «фон является атрибутом системы, в качестве фона системы часто выступают стабильные процессы, обеспечивающие функционирование законов композиции отношений системы <…> фоновые излучения функционально связаны с объектом, и поэтому, исследуя только сигналы фона или его состояние, можно судить об объекте» [4, с. 100, 104].

Фоном по отношению к системе права служат сложившиеся в социуме общественные отношения. Анализируя развитость той или иной группы общественных отношений, можно судить о степени урегулированности этих отношений нормами права. Следует отметить, что очерченность, структурированность общественных отношений позволяет говорить о том, что ту или иную совокупность правовых норм можно отождествлять с отраслью законодательства.

Кроме перечисленных системных закономерностей следует отметить следующие.

Закон специализации подсистем в сложных системах. Можно говорить о том, что законодательства разных стран по-разному специализированы, в разных странах в различной степени урегулированы те или иные виды общественных отношений. Например, в США развито музейное право, в России оно находится на этапе становления.

Закон уникальности систем. Согласно этому закону, невозможно существование систем, характеристики которых полностью совпадают. Из закона следует, что невозможно перенести блок правовых норм из одного странового законодательства в другое, не потеряв его первоначальной специфики.

Закон периферийного развития. Новые проявления в системе возникают на периферийном уровне вследствие слабости системных связей. Поэтому допустимо полагать, что законотворческие инициативы в первую очередь касаются отраслей права, которые регулируют развивающиеся общественные отношения (информационное право, право некоммерческих организаций и проч.). Эти отрасли права новы, они проходят стадию «территориального роста».

Закон «наименьшего действия», по которому процессы в системах протекают при минимальных затратах энергии. Следствием закона можно считать противление созданию новых отраслей права, которые могут привести к пересмотру устоявшихся положений правоведения.

Законы Гаузе. А.А. Давыдов полагает допустимым применять законы Гаузе, действующие в биологии, к социальным системам. «Две социальные системы не могут одновременно занимать одну и ту же нишу в социальном пространстве. Если две социальные системы занимают одну и ту же нишу в социальном пространстве, то одна из них должна исчезнуть из данной ниши» [2, с. 39]. Социальное пространство — совокупность условий жизнедеятельности социальной системы. В социальном пространстве помимо политических, социальных, географических, культурных условий выделяются и правовые условия. Следовательно, позволительно полагать, что законы Гаузе применимы к правовым системам, как составляющим социальных систем. Предлагаем интерпретировать законы Гаузе применительно к праву следующим образом. Первый закон: две правовые системы не могут занимать одну и ту же нишу в социальном пространстве. Второй закон: если две правовые системы существуют на одном и том же социальном пространстве, то одна из них должна исчезнуть.

Закон сохранения. В системе существует определенное соотношение между интеграционными и дифференциационными проявлениями. С одной стороны, примером может служить выделение из отраслей законодательства новых правовых институтов (дифференциация правовых институтов). С другой стороны, создаваемые правовые образования вовлекают в себя как создаваемые, так и уже имеющиеся нормы права (интеграция норм права внутри институтов). Еще одним примером может служить принятие нового нормативного акта, сопровождающегося отменой ряда ранее действовавших норм права.

Выводы по результатам исследования:

- при системном подходе в праве возможно свободное (вне отраслевого деления) вычленение организованных совокупностей норм права в связи с регулируемыми ими социальными отношениями с целью их целостного рассмотрения;
- системный подход в праве нацеливает исследователя на установление качественных и, что немаловажно для социального знания (к которому причисляется и правоведение), количественных закономерностей;
- системный подход в праве позволяет строить модели развития правовой системы, оценивать ее состояние в

зависимости от степени воздействия как внешних, так и внутренних факторов;

- системный подход в праве реализуется в несколько этапов:
  - выделение совокупности отношений в определенной сфере деятельности,
  - выделение регулирующих эти отношения (как порознь так и в совокупности) норм права,
  - конструирование «правовой системы» (правообразования), содержащей как нормы права, так и регулируемые ими общественные отношения,
  - проверка того, насколько полно реализуются общесистемные принципы в созданном исследователем правообразовании (если они реализуются в правообразовании в полной мере, последнее допустимо считать системой),
  - исследование реализации общесистемных законов в выделенной правовой системе;
- применительно к законодательству о культуре, в частности о музейном деле, позволительно говорить, что оно является системным образованием, в котором проявляются общесистемные принципы и которое действует согласно общесистемным законам;
- система музейного права функционирует (как и правовая система в целом) в состоянии, близком к состоянию промежуточности, что характерно для социальных систем;
- в системе законодательства о культуре имеются собственные количественные закономерности, в той или иной степени связанные с иными колебательными процессами в социальных системах.

Список литературы

1. *Резник Ю.М.* Введение в социальную теорию: социальная системология. — М.: Наука, 2005.
2. *Давыдов А.А.* Системный подход в социологии: законы социальных систем. — М.: Эдиториал УРСС, 2004.
3. *Жилин Д.М.* Теория систем. — М.: Эдиториал УРСС, 2004.
4. *Прангишвили И.В.* Энтропийные и другие системные закономерности: вопросы управления сложными системами. — М.: Наука, 2003.

УДК [1:316]:167
ББК 71.0+60.00

Е.А. РЕВУЦКАЯ

МОДЕРНИЗАЦИЯ VS АРХАИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: СООТНОШЕНИЕ, ДИНАМИКА, СЛЕДСТВИЯ

Рассматриваются процессы модернизации и архаизации, происходящие в современной России, анализируется их взаимосвязь, влияние на характер и динамику социокультурных изменений.
Ключевые слова: современная Россия, традиционное общество, модернизация, глобализация, архаизация, динамика, следствия, изменения.

Вряд ли кто-то будет оспаривать мысль о том, что «Россия представляет собой сегодня традиционное общество, которое частично модернизировано, частично разрушено. Традиционная, современная и разрушенная части не являются изолированными, противостоящими друг другу сегментами, а существуют совместно и одновременно» [1, с. 114]. Подтверждение этому нетрудно найти, изучая сводки новостей из российских регионов или наблюдая за событиями, происходящими в собственной жизни и в жизни родных и знакомых. Часть регионов охвачена процессом архаизации — речь идет как об общественной жизни, так и об экономике. Государство, государственное начало ушло из очень многих сфер жизнедеятельности, открыв на низовом уровне возможности для «свободного творчества масс», которое часто оказывается за гранью закона и в реальности является возвратом к архаическим способам ведения хозяйства и характеристикам общественной жизни. Общественные институты модерна не справляются с ситуацией и часто показывают свою неэффективность. Многие понимают, что-то нужно менять, трансформируя, совершенствуя то, от чего зависит наша жизнь.

Как в современной России соотносятся модернизация и архаизация? Какова динамика и особенности этих процессов в ее социокультурном пространстве? Многие исследователи обращались к этим сюжетам, и, тем не менее, проблема на данный момент не представляется исчерпанной.

Перемены в российском обществе объективно необходимы. Однако необходимо учитывать множество внутрен-

них и внешних факторов. Трудно переломить тенденцию, обусловленную глобализацией. Существует множество индивидуальных и коллективных агентов с разнонаправленными интересами. По сути, они — результат воздействия определенной культуры, обусловливающей значительную часть (если не всех) характеризующих их параметров.

Ю.М. Лотман писал, что «культура представляет собой сложный многофакторный механизм. Она обнаруживает признаки самонастраивающейся системы и сама способна регулировать и усложнять собственное строение. Эта способность органически связана с неоднородностью внутреннего строения» [2, с. 31]. Каждая культура представляет собой уникальную многослойную констелляцию комплекса динамически меняющихся характеристик-процессов, обусловленных как эндогенными, так и экзогенными факторами.

Не является исключением и российская культура, имеющая, как и многие другие, и типичные, и уникальные черты. Вмешательство в ее развитие, заимствование и внедрение тех или иных элементов со стороны может привести к самым разным последствиям, которые, подчас, с трудом возможно предвидеть. «Именно культура задает стандарты, стереотипы мышления и эмоций, в соответствии с которыми создается и воспринимается информация. А ведь наиболее эффективная стратегия конкуренции — навязывание конкурентам стандартов, наиболее соответствующих своим склонностям. Стандартизация в важнейшей, информационной сфере неминуемо несет на себе отпечаток “материнской” культуры.

Для обществ с иными культурами этот стандарт чужд и как минимум неудобен, а как максимум разрушителен», — пишет М.Г. Делягин [3, с. 68]. Известный аналитик обращает внимание на любопытный факт, а именно, на «возникновение качественного различия между ранее однородными обществами. С одной стороны, деиндустриализация и архаизация территорий бывшего Советского Союза, с другой, — болезненный, но неоспоримый прорыв США и, отчасти, Великобритании, в постиндустриальное информационное общество делает неправомерным традиционное применение логических схем, выработанных одним обществом, к реалиям другого» [3, с. 18]. Такая ситуация обусловливает крайнюю сложность изучения соотношения модернизации и архаизации в российском социокультурном пространстве.

Исследователи, в зависимости от предмета интереса, часто используют термины «архаическое общество» и «традиционное общество» в качестве синонимов, хотя это не всегда оправдано и может создавать путаницу [4, с. 25]. Принято считать, что архаическое общество базируется на присваивающем типе ведения хозяйства, для него характерно господство ритуала, магии и раннего мифа. «Роль ритуала определяла его центральное положение в жизни человека и состояла в том, что с его помощью решалась главная задача — гарантия выживания коллектива <…>. Так как ритуал был главной ценностью архаического общества, контроль над правильностью проведения ритуала был строгим» [5, с. 43].

Традиционное общество принято считать аграрным, для него характерна ведущая роль традиции, на смену ритуалу приходит обычай, место мифов и магии занимает та или иная религия. И архаическое, и традиционное общество прошло очень длительный путь развития; переход из одного в другое мог занимать сотни и даже тысячи лет. По мнению К.Н. Костюка, «архаика не кристаллизуется в социальных формах — это свойство традиции, но оседает на психологическом уровне, прежде всего — на уровне подсознания. Наиболее выражена она в пограничных ситуациях, в иррациональной мотивации, в спонтанных, внекультурных движениях человеческого духа <…>. Архаика появляется в современном обществе только из-за неспособности традиции, вытесняемой модернизацией, выполнять свои функции. Парадоксальным является то, что архаика сама может быть источником модернизации и разрушения традиции» [6].

Думается все же, что модернизироваться могут преимущественно традиционные общества, но дело состоит в том, что в чистом виде такие общества не существуют. Какие-то черты (характеристики) могут быть более продвинутыми, какие-то могут отставать, сами общества могут находиться на разных стадиях развития. Если брать только общества традиционные, то они могут иметь огромное количество различий по многим параметрам.

Изучение традиционного общества в России и на Западе шло разными путями. В СССР под термином традиция в разные периоды понималось разное. Например, К.В. Чистов писал: «Термины “культура” и “традиция” в определенном теоретическом контексте синонимичны или, может быть, точнее — почти синонимичны. Термин “культура” обозначает сам феномен, а “традиция” — механизм его функционирования. Проще говоря, традиция — это сеть (система) связей настоящего с прошлым, причем при помощи этой сети совершаются определенный отбор, стереотипизация опыта и передача стереотипов, которые затем опять воспроизводятся» [7, с. 106]. При таком подходе традиция есть один из механизмов изменения общества. Для многих российских авторов «традиция — феномен принципиально динамичный и саморазвивающийся. Однако при всей этой легкости и естественности перетекания форм, которую, казалось бы, описывает российская наука, сам процесс этого перетекания волнует российских ученых в большей мере, чем западных, во всяком случае, в тех аспектах культуры, которые не являются материальными» [8, с. 178].

И.Г. Яковенко отмечает, что суть перехода от традиционной модели к динамической состоит в качественном изменении (трансформации) механизма социокультурного воспроизводства. При этом, по его мнению, социокультурный организм переходит от воспроизводства универсума сакрализованной традиции к воспроизводству согласно иной логике. Исследователь связывает это изменение с развитием рынка [9, с. 55]. Однако революционный переход от Российской империи к советскому строю, безусловно имевший динамический модернизационный характер, не был связан с рынком. Следовательно факторы,

лежащие в основе таких трансформаций, могут иметь более сложную детерминацию.

В ситуации модернизации значительно возрастают риски, причем как социальные, так и технологические. И.Г. Яковенко отмечает, что «в модернизирующемся обществе природа города "берет свое". Порождаемая городом динамическая доминанта способствует размыванию космоса должного». Человек, привыкая к инновациям, «не замечает сложно уловимой трансформации собственного сознания, осваивающего вместе с новыми навыками культурные смыслы, положенности и установки» [10, с. 221]. Вместе с распадом традиционной культуры постепенно возрастает степень индивидуализации, то есть выделенности «Я» из коллективного «Мы». Меняются установившиеся, казалось бы, навсегда коммуникативные и хозяйственные практики.

Российское традиционное общество представляет собой своеобразное явление, поскольку в различных регионах России оно сохранилось в разной степени, и это отражается на многих сторонах жизни россиян. Так, в большей степени оно сохранилось на Северном Кавказе, среди коренных народов России за Уралом, в меньшей степени можно говорить о традиционности применительно к народам европейской России. Три поколения советских граждан, живших в условиях «навязанного» модерна при отсутствии вызревших для его развития условий, могли в какой-то степени сохранить и транслировать лишь отдельные его черты. Наличие такой ситуации позволяет некоторым авторам приходить к парадоксальным мыслям. Так, по мнению О.А. Кармадонова, «для современного Запада большое значение, вероятно, имеет "*отсутствие* традиционности" (нежели *присутствие* современности), для арабо-мусульманского мира — "*отсутствие* современности" (нежели *присутствие* традиционности). Для китайско-конфуцианского культурного ареала имеет значение "*присутствие* и традиционности и современности", для России — "*отсутствие* и традиционности и современности" [11, с. 31]. То есть автор отказывает России и в одном, и в другом. Парадоксально это отражается в публицистике: применительно к России до сих пор продолжает оставаться актуальным выражение «Верхняя Вольта с ракетами». В гуманитарной науке, на наш взгляд, актуальную ситуацию адекватно отражает введенный А.Г. Дугиным термин «археомодерн» [12].

Так, после распада СССР в обстановке общей дестабилизации люди были вынуждены выживать, опираясь на уцелевшие связи и имеющиеся (чаще несистемные, альтернативные) источники получения доходов или искать новые. Социальная структура СССР стремительно разрушалась и формировалась новая. «В ситуации общей нестабильности наиболее востребованными оказываются архаические хозяйственные и обслуживающие их коммуникативные практики. Причиной этому является их несистемность и особая эффективность в кризисные периоды. Они демонстрируют высокую адаптивность в периоды социальных и политических трансформаций, позволяя их участникам образовывать устраивающие всех (пусть и на начальном этапе, пусть вынужденно) коммуникативно-хозяйственные сети» [13, с. 24].

Несмотря на некоторую экзотичность наименования этих сетей, данный термин достаточно точно передает реальное положение вещей: сети создаются из экономической необходимости с помощью несистемных, по сути дела архаических коммуникативных практик. Эти практики действительно архаические, так как отношения несистемного господства-подчинения в более или менее явно выраженном виде можно увидеть на примере многих государств Древнего мира. А основу подобных практик можно изучать на примере жизни людей в более ранние этапы развития социальных общностей.

Объективно существующая необходимость модернизации многих подсистем современного российского общества актуализирует изучение самой истории российских модернизаций [14]. Их анализ показывает перманентное присутствие фактора архаизации как важной составляющей этих процессов. Иначе говоря, для российской ситуации несомненным фактом является взаимозависимость этих двух понятий и явлений, стоящих за ними. Модернизация (как техническая, так и институциональная) в той или иной степени дестабилизирует социальную систему, которая охвачена изменениями. В социуме возникают напряжения, переконфигурирующие социальное пространство и отражающиеся в физическом пространстве. Растянутые по времени изменения (в сопоставлении с жизнью одного поколения людей) могут с разной интенсивностью влиять на жизнь конкретного человека. Если ситуация меняется быстро и предметом перемен становятся значимые стороны жизни (например, с появлением новых технологий), то вместе с модернизационными изменениями появляются и проявляются черты, несущие архаику.

По сути, архаика никуда не девается. Она подспудно существует при модернизационных процессах. Она есть некоторая гарантия того, что ситуация потенциально может быть отыграна назад. Во многих случаях модернизационные изменения были бы невозможны, если бы не смягчающее влияние уравновешивающих их архаичных, по сути, противовесов. По мнению Ю.М. Лотмана, «подобно тому, как в биологической эволюции ранние формы жизни лишь частично вымирают, а в значительной мере эволюционируют, приспосабливаясь к новым условиям, в человеческой истории и культуре выделение новых доминант не приводит к исчезновению предшествующих. Так, появление новейших цивилизаций не привело к исчезновению ни рабовладения, ни других — более ранних — экономических форм. В равной мере архаические системы обычаев и форм поведения отходят на периферию, но, как правило, сосуществуют с более поздними структурами» [2, с. 357].

Опыт российских модернизаций показывает, что успешные для государства реформы (например, времени Петра I) несли сильнейший налет архаики в виде роста внеэкономического принуждения и усиления крепостнической эксплуатации крестьян. Оценивая результаты реформ Петра, В.О. Ключевский писал: «...совместное

действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства — это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная» [15, с. 203].

Реформы советского времени сопровождались близкими по содержанию процессами. Быстрое промышленное развитие было возможно лишь в условиях централизованного изъятия и перераспределения продукции за счет закрепощения части работников на земле, либо на производстве, что и было сделано с колоссальными издержками как материальными, так и людскими. Конечно, и в одном, и в другом случае речь идет о неорганичной модернизации, основные черты которой хорошо описаны современными исследователями.

Представляется, что два вышеназванных феномена теснейшим образом связаны друг с другом; часто они представляют крайние характеристики единого процесса, протекающего в какой-либо социальной системе изменений. Одна из них олицетворяет ценности технических и институциональных новаций. В то время как другая — ценности прошлого, хорошо зарекомендовавшие себя в определенный исторический период. Точно так же внутри каждого человека постоянно происходит борьба между стремлением к новому и консерватизмом, модернизацией и архаикой.

В первой половине XX века Россия пережила индустриализацию. По мнению В.Г. Федотовой, после распада СССР в 90-е годы в стране имела место деиндустриализация. Страна лишилась возможности самостоятельно производить целый ряд товаров народного потребления и не могла выйти на уровень постиндустриализма, характерный для большинства государств Запада. Тот же автор пишет: «...традиционная "подкладка" российской ментальности многократно разрушалась — как в советское время, так и в 90-е годы, период усиленной рекультуризации. Радикализм такой культурной политики привел к культурной демодернизации и подъему архаики, преодоленной в прошлом» [1, с. 84].

По мнению И.Г. Яковенко, имеет смысл говорить о рисках модернизации: «...трансформация современных промышленных и социальных технологий, извращенное понимание политических институтов, постоянное и последовательное "вкладывание" в современные формы устойчивого традиционного содержания блокируют усилия по развитию общества, хаотизируют социальные взаимодействия. Кроме того, возникает сложная проблема познания и описания реальности, в которой за модернизированной формой скрывается совершенно иное содержание» [16, с. 28].

Переживающие изменения социальные системы не являются устойчивыми, тем более, если трансформации наблюдаются во всех подсистемах общества. Модернизируемые институты находятся под сильным давлением со стороны неформальных, не связанных с государством подсистем общества. Если модернизация неорганичная, то возникает опасность имитационного демонстративного соответствия ей других подсистем общества.

Так, для сегодняшней модернизации в России свойственен имитационный характер на фоне фрагментации части общества (народов европейской части России), ослабления институтов государства, общества (например, семьи), роста индивидуализма, распространения ценностей потребления. В случае с Россией ситуация усугубляется тем, что модернизация, про которую часто говорят, имеет слишком мало агентов внутри страны, и тем более за ее пределами. Нет субъекта, заинтересованного в модернизации, по крайней мере, такого, который готов интеллектуально и ресурсно вкладываться в этот процесс. Встроенность России в современную мировую финансово-экономическую систему, сырьевая ориентация, технологическая зависимость, неблагополучие в социальной сфере, сбрасывание государством социальных обязательств, деградация высшей и средней школы не соответствуют тем задачам, которые ставит руководство страны, и вызовам времени.

Ухудшение социального самочувствия широких слоев населения, деградация человеческого капитала, региональное неравенство, ухудшение планирования и прогнозирования, изменение межэтнического баланса в межнациональных отношениях, поощряемый государством рост клерикализации населения, объективно препятствующий модернизации, ценностная дезориентация (кризис ценностей) вместе составляют неблагоприятную среду для модернизационных процессов в России.

Особо следует отметить изменившуюся роль религии в современной России. Традиционные конфессии получают значимую поддержку со стороны правительства, федерального центра и субъектов Российской Федерации. Они стали существенно активнее, чем раньше. Растет количество верующих, в том числе и среди молодежи. Неконтролируемый наплыв миллионов гастарбайтеров из Средней Азии, занятие ими определенных экономических ниш, проникновение и распространение на территории России течений исламского фундаментализма лишь усугубляет и без того неблагоприятную ситуацию в данном отношении.

В то же время есть факторы, с помощью которых можно продемонстрировать успех модернизационных процессов: возрастание роли, плотности и технологичности массовых коммуникаций, формирование с их помощью новых политических мифов, которые часто являются новой версией старых. По мнению В.П. Пугачева, мифы имеют существенное превосходство над, главным образом, абстрактными научными концепциями, поскольку они неразрывно связаны с чувственными образами [17, с. 109]. Мифотворчество процветает в современном российском коммуникативном пространстве, к нему в той или иной степени прибегают все противоборствующие силы.

Еще одной значимой проблемой власти является невозможность осуществлять полный контроль информационного пространства государства и неравномерность контроля территории России на региональном уровне. Результатом этого являются разрывы прежде единого «имперского» пространства, вследствие чего запущены

процессы переориентации некоторых регионов на нероссийские центры интересов, ослабляющие единство и целостность государства.

Деградация элиты, утрата ею своих основных функций, «вымывание» из элиты деятелей науки, культуры и образования ведут к утилитаризму, примату тактических целей над целями стратегическими. Сохранение высокого децильного коэффициента (по официальным данным в 16 раз) ведет к деградации значительной части населения.

Утрата ведущих позиций в теоретической и прикладной науке, «утечка» умов, отсутствие видения перспективы и основных тенденций изменяющегося мира, деиндустриализация, упрощение производства до элементарного, возникновение и развитие этнического предпринимательства, негативная ресоциализация значительной части населения, восстановление архаических коммуникативно-хозяйственных практик, слабая поддержка образования, учреждений культуры и науки объективно способствуют нарастанию периферийности и архаизации современного российского общества.

Мобилизация осуществляется за счет ценностей прошлого, существенно меняются приоритеты процессов идентификации. Мы видим дрейф от государственного уровня к уровню этническому. Происходит дробление идентичностей. Нарастают процессы «теневизации» общества, имеет место дублирование официальной и неофициальной властей.

Названные процессы происходят в реальности. Однако в дискурсе власти видно совершенно иное. Власть демонстрирует символы успеха: Сколково, нанотехнологии Чубайса, реформы образования и армии. Власть транслирует, параллельный реальному, мир символического успеха проектов реформирования медицины и социальной сферы в целом. В ситуации профессионализации коммуникации «новые профессионалы» умело манипулируют людьми, институтами, информацией. Они задают информационно-коммуникативную повестку дня, умело превращают вертикальные, по сути, коммуникативные потоки в подобие горизонтальных, придавая им нужную в данном случае форму. Они инсценируют социальное партнерство и диалог между властью и «народом» и в реальном, и в виртуальном мире.

Социальный капитал, распределенный в различных стратах российского общества, очень незначителен. Люди не доверяют друг другу, правительству, партиям, выборам. Доверием пользуется лишь очень узкий круг близких родственников и друзей. Мы можем наблюдать эту ситуацию, двигаясь снизу вверх по социальной лестнице. А ведь доверие является одним из значимых компонентов социального капитала.

Заметно стремление власти играть на понижение. И это не является новацией российской власти: рассуждая об американской действительности, А.С. Панарин писал о «революции социального дизайна». «Социальный дизайн, презумпция которого состоит в том, чтобы по существу ничего не меняя в содержании, создавать приемлемость формы, в принципе не мог удовлетворить сформированное просвещением мышление или сбить его с толку. Американская культурная революция как раз и состояла в том, чтобы сформировать новое сознание, довольствующееся формой» [18, с. 200].

Уход от преимущественного внимания к содержанию и сосредоточение внимания на форме, свойственное новой России, помогает находящимся у руля управления силам создавать впечатление «устойчивого успеха», движения вперед и т. п., в то время как реальная ситуация в лучшем случае не меняется, скорее, даже усугубляется. По мнению Дж. Скотта, «чем больше претенциозности и настойчивости в официально изданном приказе, тем больший объем неформальных методов необходим, чтобы поддерживать эту фикцию» [19, с. 404]. Одним словом, неформальные, неинституализированные архаические практики могут и часто поддерживают (и это не только видимость) реформирование, трансформацию той или иной социальной системы.

Архаические практики могут приспосабливаться (могут быть приспособлены) к модернизационным изменениям и даже поддерживать их. Наглядным примером этого может служить ситуация в Японии после Второй мировой войны. Победители-американцы проводили экономические реформы, пытаясь заменить семейные принципы ведения бизнеса принципами профессионального менеджмента. Но институт менеджерского капитализма сформировать не удалось, так как «семейные» банки были не тронуты и избежали «чистки». «Причина этого выживания была достаточно забавной — американские оккупационные силы просто не поняли структуру японского семейного капитализма. Военное правительство полагало, что японский семейный капитализм аналогичен американскому, где не поощрялись покупки независимых предприятий банками» [20, с. 47]. Однако в целом организационная культура новых японских предприятий достаточно органично учитывала и использовала специфические особенности японского наемного персонала, то есть японскую деловую культуру. Напомним, что данные модернизационные изменения — пример удачного реформирования экономики и общества. Примеров удачного проведения модернизационных реформ существенно меньше, чем неудач на этом, безусловно, важном, а часто и на объективно нужном пути.

Дело осложняется тем, что процессы архаизации проявляются в регионах России в разной степени. Россия — асимметричная федерация и ее субъекты имеют неодинаковые отношения с федеральным центром. Субъекты-области и субъекты-республики на практике в разной степени интегрированы с Россией. Архаизация в большей степени захватила национальные субъекты Федерации. В этих регионах за последние двадцать лет значительно упала численность и влияние русскоязычного населения, а архаизирующие тенденции заметны как в городской, так и в сельской местности.

Слой собственно российской культуры за последние два десятилетия стал в этих регионах намного тоньше, в

то время как выходившие из употребления местные традиции, практики и верования стали всё больше и больше выдвигаться на передний план. Во многом можно говорить о возврате к своим культурным истокам, к своим цивилизационным корням. В большинстве северокавказских республик, где традиционно исповедуется ислам, в настоящее время активно работают шариатские суды и действует местное право. При этом органы официальной государственной власти отодвигаются на второй план. «Отсутствие большинства юридических и финансовых институтов, необходимых для функционирования "нормального" капитализма, привело к появлению заменителей, которыми стали реликты традиционного общества, родственные и земляческие связи, нормы чести и честности перед "своими"» [21].

Все более заметными на окраинах России становятся проблемы межнациональных отношений. Так, по мнению Ч.К. Ламажаа, «до сих пор национальный вопрос в Туве, несмотря на относительную стабильность, спокойствие в этой сфере общественной жизни, является довольно болезненным. Ситуацию можно охарактеризовать скорее словами "дистанция", "отчужденность", чем "диалог культур", "толерантность"» [22, с. 182].

Национальные республики культивируют свою самобытность и в них реализуются свои модели архаизации с уникальным профилем трансформирующихся структур и практик. Если на Северном Кавказе русский язык остается языком межнационального общения, то в той же Туве сфера его применения постепенно сужается. Местное население предпочитает говорить на родном языке. «Кызылская прокуратура Республики Тыва, в ходе проверки средних школ, выявила факты преподавания русского языка и русской литературы на тувинском языке. Начальные классы обучаются на нем полностью» [23]. Естественно, это может быть объяснено тем, что республика вошла в состав СССР одной из последних, и процессы культурного проникновения русского мира не успели пустить здесь корни. Но, в немалой степени, это может быть понято как результат возвратного движения русскоязычного населения в «большую» Россию.

Конечно, ситуация по республикам серьезно различается, но как общую тенденцию следует отметить отток инокультурного населения, явно выраженную артикуляцию этнокультурных границ [24, с. 22], «замыкание в своих национальных квартирах». Местные элиты пытаются конструировать культурную дистанцию между русскоязычным и коренным населением, и в значительной части случаев при отсутствии контроля со стороны Федерального центра это им удается.

Не надо думать, что процессы архаизации охватили только субъекты — республики России, здесь разрушенные институты государства были замещены реактуализированными родовыми структурами. По сути, родовые структуры вошли в республиканские. В субъектах — областях России ситуация еще более сложная: полноценного замещения так и не произошло. Новые институты государственной и муниципальной власти слабы, в то же время отсутствует ее поддержка институтами гражданского общества. Причем у граждан ослаблены навыки самоорганизации, а о родовых институтах только вспоминают. В такой ситуации говорят о разных возможностях контроля субъектов Федерации со стороны центра. В определенной степени можно констатировать наличие кризиса в системе территориального управления, а это уже вызов территориальной целостности российского государства.

По мнению Ч.К. Ламажаа, в архаизации как таковой заложен «потенциал двух типов — конструктивный и деструктивный. Соотношение между ними диалектическое, поскольку они являются противоположностями, образующими единство» [22, с. 54]. В известной степени архаика может являться своеобразным громоотводом, гасящим излишне революционные или слишком быстро протекающие изменения. Точно так же внутри каждого человека постоянно происходит определенная борьба между стремлением к новому и консерватизмом, модернизацией и архаикой. Откат назад к привычному, более простому, отказ от институтов модерна можно рассматривать как колебание трансформируемой социокультурной системы, позволяющее проверить «новое» на прочность и адекватность ситуации, времени и месту. Использование наследия архаики и традиции является необходимым, а часто, и неизбежным при осуществлении модернизационных изменений. Можно сказать так: чем в большей степени реформаторам удается учитывать традицию и архаику, их принципиальную совместимость, тем вероятнее успешность их деятельности.

Модернизация возможна лишь при учете сохранившейся архаики в социокультурном пространстве, так как сама по себе она является существенным травматогенным фактором. Использование архаических практик помогает смягчить сложности трансформаций, переходного периода от старого к новому. Таким образом, модернизируемая реальность, в той или иной степени, неизбежно несет в себе элементы архаики, которые определенным образом поддерживают изменения. Старые институты подстраиваются под формирующиеся новые, наполняя их старым содержанием, что придает модернизационным процессам неравновесный, неустойчивый характер. Особенно это заметно при неорганичной, «догоняющей» модернизации, которая имеет место в России.

Список литературы

1. *Федотова В.Г.* Хорошее общество. — М.: Прогресс-Традиция, 2005.
2. *Лотман Ю.М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010.
3. *Делягин М.Г.* Драйв человечества. Глобализация и мировой кризис. — М.: Вече, 2008.
4. *Костина А.В., Гудима Т.М.* Культурная политика современной России. Соотношение этнического и национального. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
5. *Романовская Е.В.* Цензура в архаичном обществе // Цензура как социокультурный феномен: науч. доклады. — Саратов: Новый ветер, 2007.

6. *Костюк К.Н.* Архаика и модернизм в российской культуре [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http:// www.nir.ru/sj/sj/sj3-4-99kost.html
7. *Чистов К.В.* Традиция, «традиционное общество» и проблема варьирования // Советская этнография. — 1981. — № 2.
8. *Лурье С.В.* Историческая этнология: учеб. пособие для вузов. — М.: Аспект Пресс, 1997.
9. *Яковенко И.Г.* Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. — М.: Новый хронограф, 2008.
10. *Яковенко И.Г.* Познание России: цивилизационный анализ. — М.: Наука, 2008.
11. *Кармадонов О.А.* Эффект отсутствия: культурно-цивилизационная специфика // Вопросы философии.— 2008. — № 2.
12. *Дугин А.Г.* Археомодерн [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http:// www.arcto.ru/article/1472
13. *Рязанов А.В.* Социокоммуникативные основания и функции современной российской клиентелы // Социокультурные проблемы языка и коммуникации. — Саратов: ПАГС, 2006.
14. *Побережников В.И.* Переход от традиционного к индустриальному обществу: теоретико-методологические проблемы модернизации. — М.: РОССПЭН, 2006.
15. *Ключевский В.О.* Курс русской истории // Курс русской истории. Соч. в 9 т. Т. IV. — М., 1989.
16. *Яковенко И.Г.* Риски социальной трансформации российского общества: культурологический аспект. — М.: Прогресс-Традиция, 2006.
17. *Пугачев В.П.* Управление свободой. — М.: КомКнига, 2005.
18. *Панарин А.С.* Стратегическая нестабильность в XXI веке. — М.: ЭКСМО; Алгоритм, 2004.
19. *Скотт Дж.* Благими намерениями государства. Почему и как проваливаются проекты улучшения условий человеческой жизни. — М.: Университетская книга, 2005.
20. *Ингиу Оу.* Японский менеджмент: прошлое, настоящее и будущее. — М.: Эксмо, 2007.
21. *Левинсон А.* Кавказ-лаборатория [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http:// magazines.russ.ru/nz/2012/6/13/html
22. *Ламажаа Ч.К.* Архаизация общества. Тувинский феномен. — М.: Книжный дом; ЛИБРОКОМ, 2013.
23. *Словецкий В.* Русский язык в Тыве стал иностранным [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http:// www.svpressa.ru/society/63983/
24. *Рязанов А.В.* Управление идентичностью: артикуляция этнокультурных границ в полиэтничных регионах России // Власть. — 2012. — № 4.

УДК 008
ББК 71.0

Р.К. ТАНГАЛЫЧЕВА

АККУЛЬТУРАЦИЯ ВРЕМЕННЫХ МИГРАНТОВ ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН В КРУПНОМ РОССИЙСКОМ ГОРОДЕ

Рассматриваются вопросы межкультурной коммуникации и аккультурации иностранцев в крупном городе, анализируются различные подходы к изучению аккультурации и крупного города как пространства межкультурной коммуникации. Утверждается, что решение проблем аккультурации и преодоления трудностей, возникающих у иностранных граждан в процессе приспособления к инокультурной среде, возможно на основе техники культурного ассимилятора. Пространство крупного города рассматривается на примере Санкт-Петербурга, с самого основания поликультурного города.
Ключевые слова: межкультурная коммуникация, аккультурация, временные мигранты, крупный город, глобализация, техника культурного ассимилятора.

В условиях глобализации миллионы людей, принадлежащих к разным культурам и социальным группам, получили возможность свободно перемещаться по миру и участвовать в культурных практиках других народов. Местами локализации их межкультурных контактов в настоящее время являются крупные города, так как именно они представляют собой центры культурного разнообразия, развитой инфраструктуры и социальных возможностей. Некоторые зарубежные и российские города приобрели в последнее время глобальные черты, привлекая новых участников межкультурных обменов — персонал международных компаний и организаций, дипломатических служб, студентов, туристов, а также вынужденных трудовых мигрантов и членов их семей.

В крупнейших российских городах численность временных мигрантов из зарубежных стран достаточно велика и постоянно растет. Процесс их вовлечения в принимающее общество усложняется тем, что они, в конечном счете, или возвратятся домой, или отправятся в другую страну. Поэтому они обычно находятся в ситуации выбора между

желанием полностью включаться и устанавливать близкие отношения с местным населением и желанием дистанцироваться от социального и культурного окружения.

Интенсивные межкультурные контакты неизбежно расширяют картину мира и релятивизируют идентичность участников международного сотрудничества. Принимающая культура и ее городское пространство оказывают сильное влияние на поведение и восприятие «новичков». Цели эффективного взаимодействия диктуют необходимость приспособления к новым условиям. Вместе с тем процесс приспособления носит двусторонний характер — представители принимающей культуры под воздействием инокультурных влияний тоже изменяют свои исходные характеристики. Этот процесс взаимовлияния получил название аккультурации.

Согласно определению Р. Редфилда, Р. Линтона и М. Херсковица, аккультурация «охватывает собою те явления, которые возникают в результате вхождения групп индивидов, обладающих разными культурами, в непрерывный непосредственный контакт, вызывающий последующие изменения в изначальных культурных паттернах одной из групп или их обеих» [1, p. 149]. В 1901 году социолог С. Симонс опубликовала обзор исследований аккультурации в XIX веке. Большинство работ того времени принадлежало европейским социологам. Все они доказывали обоснованность «взаимного приспособления», приведшего к культурному слиянию (поглощению) в мультикультурных империях или современных национальных государствах. В немецкой литературе этот процесс получил название *амальгамизация*, а англоязычной — *ассимиляция*. С. Симонс пишет: «Это может быть определено как процесс приспособления, который происходит между членами двух различных рас, в случае, если контакт был продолжительным и если в нем присутствовали необходимые психические условия. Результатом подобного контакта являлось достижение относительной групповой гомогенности. Фигурально выражаясь, это процесс, благодаря которому совокупность людей изменяется от простого механического соединения до сложного химического» [2, p. 791—792]. Несмотря на очевидность того факта, что аккультурация влечет за собой двусторонние процессы изменений, дальнейшие исследования в этой области сфокусировались на приспособлении и изменениях, происходящих в группах аборигенных людей, иммигрантов, «визитеров» и других культурных меньшинств в результате их контактов с доминирующим большинством.

Из определения аккультурации мы можем выделить некоторые ключевые элементы, которые обычно анализируются в кросскультурной коммуникации. Во-первых, необходимо, чтобы имелся постоянный и непосредственный контакт или взаимодействие между культурами: это исключает кратковременные, случайные связи и распространение (диффузию) практик одной культуры на дальние расстояния. Во-вторых, результатом является некоторое изменение культурных и психологических феноменов среди людей, которые находятся в контакте; обычно это продолжается и в течение жизни последующих поколений. В-третьих, если сочетать два этих аспекта, мы можем провести различие между процессом и состоянием: проявляется активность во время и после контакта, который носит динамический характер. Имеет место также долговременный результат процесса, который может быть относительно стабильным и включать не только изменение существующих феноменов, но также и некоторые новые явления, возникающие в результате процесса культурного взаимодействия.

Иногда аккультурация может рассматриваться как процесс культурного обучения, навязывающего группам меньшинств факт их принадлежности к меньшинствам. Если инкультурация представляет собой обучение первой (родной) культуре, то аккультурация — обучение второй (чужой) культуре. Этот процесс часто преподносится как бесконфликтный культурный обмен, в ходе которого культура меньшинств вытесняется культурой доминирующего большинства, то есть происходит простая ассимиляция. Однако термины *ассимиляция* и *аккультурация* имеют разную трактовку. Если ассимиляция означает полное растворение личности в инокультурной среде, то аккультурация предполагает разные стратегии приспособления к новым условиям существования.

Начиная с середины XX века аккультурацию трактуют как стратегию реагирования меньшинства на продолжительный контакт с доминирующей группой. Существует несколько стратегий приспособления групп меньшинств, каждая из которых основана на разных мотивациях и последствиях. Эти стратегии включают ассимиляцию в культуре большинства, защитное утверждение группы меньшинства, бикультурное смешивание двух культур, бикультурное изменение культур в зависимости от контекста или ослабление двух культур. Дж. Берри [3, 4] предложил четыре основные стратегии аккультурации — ассимиляция, сепарация, интеграция и маргинализация. Психологические, соматические и социальные трудности, сопровождающие процесс аккультурации, называют «стрессом аккультурации». Первыми обратили внимание на «психический конфликт», возникающий на основе конфликта культурных норм, Р. Редфилд, Р. Линтон и М. Херсковиц. Дж. Берри разработал концепцию, согласно которой стресс аккультурации — это фундаментальная психологическая сила в процессе аккультурации. Позднее были предприняты попытки измерить стресс аккультурации, и многие исследователи с тех пор утверждают, что он представляет собой важнейшую проблему для многих групп меньшинств.

Аккультурация может иметь разнообразные формы проявления. В случае длительных контактов культуры обмениваются образцами питания, музыкального и танцевального искусства, одежды, орудий труда и технологий, и происходит процесс культурного смешивания. В рамках определения термина *аккультурация* проводится различие между индивидуальной транскультурацией и групповой, обычно охватывающей большое число участников. Транскультурация, или индивидуальная аккультурация мигрантов к культуре большинства, представляет собой менее значимый процесс, поскольку она происходит в меньшем масштабе и с менее заметными последствиями.

Чаще всего она связана с приспособлением иммигрантов в первом поколении, так как именно для них аккультурация является наиболее сложной в силу недостатка семейного опыта. Скорость транскультурации зависит от интересов реципиентов (новичков, осваивающих культуру) и наличия мотивации. Другим примером аккультурации можно признать опыт путешественников за границей, которые могут «схватывать», допустим, какую-то новую региональную специфику, особенно если их язык относится к родственной языковой группе.

Рассматривая аккультурацию временных мигрантов в Санкт-Петербурге, мы исходили из того, что проблемы порождает не только разница этнических или национальных культур участников взаимодействия, но и специфика социального пространства такого крупного города, как Петербург, выступающего центром притяжения самых разнообразных материальных, символических и человеческих ресурсов.

Санкт-Петербург — четвертый по численности город Европы (после Стамбула, Лондона и Москвы) и самый северный город с населением более миллиона человек. По состоянию на 2012 год численность населения города составила 5 млн человек [5]. Все черты городского образа жизни, свойственные современным городам, присущи и Санкт-Петербургу. Можно даже сказать, что они носят еще более явно выраженный характер по сравнению с городами меньшего масштаба и значения. Вместе с тем Санкт-Петербург обладает рядом специфических черт, выделяющих его из множества других городов: культурно-историческая уникальность и специфический состав населения, определяемый характером миграции в город из других населенных пунктов и из-за рубежа. Также нельзя не отметить определенных веяний глобализации и интернационализации, которые воздействуют на город и его жителей в последние десятилетия.

Материалом, из которого традиционно складывается образ Петербурга, является его культура (а не промышленность или, тем более, некий промысел). Культуру Санкт-Петербурга можно трактовать как тему, можно — как реальность регионального характера, как особый текст с его специфическим языком [6, с. 179]. Семиотический подход к культуре Санкт-Петербурга позволяет рассматривать его культуру как существующий в контексте текст, определение которого зависит от избираемой идеологии. Сегодня Петербургу предложено две альтернативных идеологемы: московская — *культурная столица* России — и европейская — «окно в Европу» [6, с. 178]. Вместе с тем нельзя не отметить, что за свою историю Санкт-Петербург поменял несколько названий-эпитетов, вольно или невольно отражавших попытки сформировать его имидж. Среди наиболее популярных: «Северная Венеция», «Северная Пальмира», которые подчеркивают архитектурно-градостроительные особенности города, служившие оценкой его привлекательности; название «Город трех революций» свидетельствует о происходивших здесь важных исторических событиях; в последние годы — «Северная столица».

Санкт-Петербург обладает значительным историко-культурным наследием для формирования туристического продукта и продвижения его на внутреннем и внешнем рынках, для превращения туризма в базовую отрасль городской экономики. Высокая привлекательность Санкт-Петербурга как туристического центра обусловлена объективными факторами. Архитектурный ансамбль города и его окрестностей XVIII—XIX веков сохранился в практически неизменном виде. По разным причинам Санкт-Петербург сегодня превратился в уникальный заповедник европейских архитектурных стилей трех последних столетий. Этому, в частности, способствовала утрата городом столичного статуса, которая в значительной степени предотвратила вторжение в архитектурный облик исторического центра зданий стилистики середины — конца XX столетия. Не случайно именно в Санкт-Петербурге активно проявили себя общественные движения против строительства 400-метровой башни «Газпрома» напротив Смольного собора. Этот проект, по мнению многих защитников города, несет угрозу историческому облику Санкт-Петербурга.

В 2012 году Санкт-Петербург посетили около 2,9 млн иностранных туристов. Всего, с учётом российских туристов, город посетило более 6 млн человек [5]. По сведениям Северо-Западного пограничного округа, в 2003 году Санкт-Петербург и Северо-Западный регион России посетило 3 112 632 иностранных граждан из 190 стран, что на 13,7 % больше показателя 2002 года. Наибольшее число въезжающих — туристы (60 %), с частной целью въехало 16 %, с коммерческой — 7 %, с деловой — 7 %, на работу — 4 %, на учебу — 2 % иностранцев. В эти данные не входят посещения Санкт-Петербурга иностранными гражданами, прибывающими в город через другие участки границы РФ, а также около 800 тыс. внутрироссийских туристов. Основная масса туристов, посетивших Санкт-Петербург в 2006 году, прибыла из: ФРГ — ок. 50 тыс. чел.; Италия — ок. 47 тыс. чел.; Финляндия — ок. 46 тыс. чел.; США — 40,5 тыс. чел.; КНР — ок. 38 тыс. чел.; Франция — 28 тыс. чел.; Великобритания — 27,5 тыс. чел.; Япония — ок. 25 тыс. чел. [7]. В последние годы в числе стран-лидеров по числу иностранных туристов в городе — Китай, Индия, Южная Корея и Япония [5].

Как отмечают исследователи города, Петербург был и в значительной мере остается своего рода «плавильным котлом», тиглем, где переплавлялись и превращались в петербуржцев представители других регионов России и зарубежья, постоянно вливавшиеся в его население. Петербург — один их тех городов мира, которые оказывают на своих обитателей исключительно сильное воздействие. Рельеф местности, особенности регулярной планировки и классической архитектуры, климат, мощный пласт культурного наследия. Традиционная роль проводника европейской культуры в Россию — все это в совокупности образует неповторимую среду обитания, сущность Петербурга. Мощное моделирующее воздействие городского пространства исторического центра Петербурга

признается всеми. Новые жители, к которым относится подавляющее большинство населения, совсем не чувствуют себя чужими в Петербурге — Ленинграде и смело идентифицируют себя с ним [8, с. 100].

Петербург, подобно Москве и большинству других крупных европейских городов, всегда был городом приезжих. С конца XIX века коренные петербуржцы составляли менее трети населения города. И городское население в целом, и рабочий класс столицы росли благодаря крестьянской миграции. Со времени отмены крепостного права крестьяне составляли все более возрастающую долю населения Петербурга [8, с. 86].

Иностранцы появились в Санкт-Петербурге с момента его основания. Основную массу их составляли приглашенные царем Петром I специалисты (военные, моряки, ученые, ремесленники). Выходцы из стран Европы занимали различные посты в сфере государственного управления, в армии и флоте, играли заметную роль в сфере наук и искусств, были хозяевами фабрик и заводов, торговцами, ремесленниками. Среди них преобладали немцы, далее по численности следовали французы, англичане. Проживали в городе также шведы, голландцы, итальянцы. В 1750 году в Санкт-Петербурге насчитывалось около 5,6 тыс. иностранцев (7,5 % населения), в 1818 году — примерно 35 тыс. (9 %). К середине XIX века доля иностранцев в составе населения Санкт-Петербурга сокращалась при незначительном изменении общей численности: в 1869 году — 21,1 тыс. чел. (3,16 %), в 1910-м — 22,9 тыс. чел. (1,2 %). Пребывание значительного числа иностранцев отражалось в облике его улиц (вывески на иностранных языках, культовые здания и пр.). Резкое сокращение численности иностранцев, постоянно проживавших в городе, произошло после октября 1917 года. Практически все общины, состоявшие из иностранных граждан, прекратили свое существование. Рост численности иностранцев вновь отмечен в 1990-х. К 2001 году в Санкт-Петербурге постоянно проживали свыше 2 тыс. иностранцев (без учета нелегальных иммигрантов и беженцев) [9, 10, 11]. В настоящее время их число возросло многократно.

Сегодня в этом российском мегаполисе также представлено множество национальностей и все основные мировые конфессии. Национальные диаспоры Санкт-Петербурга внесли большой вклад в его развитие и в настоящее время глубоко интегрированы во все сферы жизни города, являются неотъемлемым компонентом современного гражданского общества не только города, но и России в целом. По данным Всероссийской переписи населения 2002 года, 15,3 % населения города (около 711 600 чел.) составляют нерусские. Согласно международным нормам город считается многонациональным, если кроме основной национальности совокупное население всех остальных проживающих составляет не менее 5 %. В Петербурге всегда численно преобладали русские, однако столь же постоянным было присутствие представителей десятков иных национальностей (от 6 до 23 % населения) [12].

Санкт-Петербург в последние годы постепенно приобретает черты глобального мегаполиса: растет число генеральных консульств иностранных государств, открываются иностранные и совместные компании, культурные центры, учреждения, представительства государственных и негосударственных фондов и организаций, международные образовательные программы и т. д. В Санкт-Петербурге прочно обосновались всемирно известные иностранные компании. Среди них выделяются следующие: автомобильные заводы «Toyota», «Nissan», «General Motors». «Hyndai»; завод по производству бытовой техники «Bosch und Siemens Hausgerate GmbH», завод по производству гипсокартонных листов «Knauf», завод по производству телекоммуникационного оборудования «Elcoteq», завод по розливу прохладительных напитков «PepsiCo», завод по производству бритвенных станков «Gillette» [13].

В городе действуют генеральные консульства 54 стран, обучается около 20 тыс. иностранных студентов. Очевидным признаком интернационализации образования является тот факт, что согласно Программе развития Санкт-Петербургского государственного университета до 2020 года доля образовательных программ и учебных дисциплин, преподаваемых на иностранных языках, должна быть не менее 20 процентов [14]. Вместе с тем необходимость экономического развития привлекает в город не только инвесторов и высококлассных специалистов, но и трудовых мигрантов, без которых представить современное развитие в России уже невозможно.

Таким образом, особая социокультурная среда города не только способствует включению в социокультурное поле вчерашних мигрантов, но и воздействует на мировосприятие и поведение иностранных граждан, которые живут и работают в Санкт-Петербурге. Тем не менее, гармоничная коммуникация между представителями разных культур и доминирующим большинством в тех или иных «сеттингах» (бизнес, образование и др.) остается во многом лишь благим пожеланием. Людям, выросшим и сформировавшимся в разных социокультурных средах, сложно приспособиться к ожиданиям и требованиям друг друга. Одним из способов решения проблем аккультурации и приспособления временных мигрантов из зарубежных стран в российском мегаполисе является тренинг по технике культурного ассимилятора.

Первые культурные ассимиляторы были разработаны в начале 1960-х годов американскими психологами и антропологами под руководством Г. Триандиса. В 1980-е годы благодаря исследованиям Р. Брислина и К. Кушнера появилась идея общего культурного ассимилятора, способного помочь людям адаптироваться к любой инокультурной среде.

Р. Брислин с соавторами выделяют восемнадцать проблем, с которыми обычно сталкиваются мигранты в период адаптации. Ситуации, отражающие эти проблемы, были сгруппированы ими в три более широких раздела:

- интенсивные эмоциональные реакции (тревожность, несбывшиеся ожидания, ощущение недостатка эмоциональной поддержки со стороны местных жителей, неопределенность отношений с ними, борьба с собственными предубеждениями и этноцентризмом);

- сфера знаний, важных для понимания межкультурных различий (социальные установки на труд и собственность; пространственно-временная организация общения; отношение к иностранным языкам; ролевые структуры; индивидуализм/коллективизм; ритуалы и суеверия; иерархические структуры — классовые и статусные; личностные и социальные ценности);
- когнитивные психологические процессы и явления, лежащие в основе межгрупповых различий (категоризация, дифференциация, этноцентризм, атрибуция, стиль приобретения знаний) [15].

Метод общего культурного ассимилятора обучает тому, как адекватно относиться к различиям (формировать «корректные» ожидания), с которыми иностранцы сталкиваются в новой культурной среде. Эти различия могут касаться отношений людей на работе, способов профессионального и социального взаимодействия, восприятия времени и пространства, языковых отличий, реакции на иерархические отношения и различия в ценностях.

Культурный ассимилятор представляет собой короткую историю взаимодействия представителей двух четко разделяемых культур, в процессе которого участники сталкиваются с определенной проблемой. Каждая история сопровождается 4-5 альтернативными вариантами решения проблемы и просьбой выбрать наиболее подходящий ответ. Также к каждому варианту ответа дается экспертная интерпретация этих ответов, только один из которых является верным. Тренинг по методу культурного ассимилятора включает от 100 до 150 таких коротких историй и предназначен для индивидуальной или групповой работы с брошюрой либо компьютерной программой. После работы с культурными ассимиляторами новички (представители гостевых культур) начинают лучше понимать субъективную культуру принимающей стороны и, следовательно, реагируют более или менее адекватно на ее проявления.

Предложенные Р. Брислином с соавторами темы для общего культурного ассимилятора были модифицированы и использованы в ряде исследований, посвященных: мультикультурному образованию преподавателей; обучению молодежи; подготовке специалистов в области здравоохранения, бизнеса, социальной работы, дипломатов и др.; тренингам для глухонемых; тренингам для участников арабо-еврейских отношений; подготовке космонавтов по программе НАСА.

Для повышения успешности аккультурации в крупном российском городе на факультете социологии Санкт-Петербургского государственного университета был разработан тренинг повышения межкультурной восприимчивости для адаптации к жизни в Санкт-Петербурге. Он включает 139 критических ситуаций взаимодействия временных мигрантов с петербуржцами в таких сферах, как бизнес, образование, пространство города, дом, семья, досуг, развлечения, услуги, обслуживание. Тренинг по методике культурного ассимилятора воздействует на когнитивную, эмоциональную и поведенческую составляющие социальных установок временных мигрантов. Аккультурация — это процесс двусторонних изменений, следовательно, этот тренинг может быть полезным и для горожан — жителей крупных городов, вступающих в деловые и повседневные контакты с иностранцами [16].

Список литературы

1. *Redfield R., Linton R., Herskovits M. J.* Memorandum for the study of acculturation // American Anthropologist. — 1936. — Vol. 38.
2. *Simons S.E.* Social assimilation // American Journal of Sociology. — 1901. — Vol. 6.
3. *Berry J.W.* Acculturation as Varieties of Adaptation // A. Padilla (ed.), Acculturation: Theory, Models and Some New Findings. — Boulder: West-view, 1980.
4. *Berry J.W.* Conceptual Approaches to Acculturation. In K. Chun, P. Balls-Organista, G. Marin (eds.), Acculturation: Advances in Theory, Measurement and Applied Research. — Washington: APA Books, 2003.
5. Количество туристов, посетивших Петербург за 2012 год, превысило число жителей города / Петербург сегодня. Городские новости. 15.04.2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://sptoday.ru/2013_04_15/kolichestvo-turistov-posetivshix-peterburg-za-2012-god-prevysilo-chislo-zhitelej-goroda/
6. *Дамберг С.В., Семенков В.Е.* Провинциальный город Санкт-Петербург: символический капитал в мире искусства // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2000. — № 3.
7. Проблемы миграции. Материалы Комитета по труду и социальной защите населения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vd-spb.ru/
8. *Марголис А.* Феномен «коренного» петербуржца: мифы и реальность / Город и горожане в России XX века. Материалы российско-французского семинара. — СПб., 2001.
9. *Лурье Л.* «Питерщики» в Петербурге / Город и горожане в России XX века. Материалы российско-французского семинара. — СПб., 2001.
10. *Юхнева Н. В.* Этнический состав и этносоциальная структура населения Петербурга, вторая половина XIX — нач. XX в.: стат. анализ. — Л., 1984.
11. Многонациональный Петербург. История. Религия. Народы / под науч. ред. И.И. Шангина. — СПб.: Искусство, 2002.
12. Национальные школы: гетто или диалог культур [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.narodru.ru/
13. Крупнейшие иностранные компании, инвестирующие в экономику Санкт-Петербурга / Официальный портал Администрации Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gov.spb.ru
14. Программа развития федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный университет» до 2020 года [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.spbu.ru/structure/
15. *Brislin R.W., Cushner K., Cherrie C., Yong M.* Intercultural interactions: A practical guide. — Beverly Hills, CA: Sage, 1986.
16. Культурный ассимилятор. Тренинг адаптации к жизни в Санкт-Петербурге / отв. ред. Р.К. Тангалычева и Н.А. Головин. — СПб., 2009.

УДК 008:78.05/.07(5)
ББК 71.0+85.313

Е.В. ВАСИЛЬЧЕНКО

ГЕНДЕРНАЯ ТЕМА В МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ МИРОВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ



Рассматривается проблема гендера и ее преломление в музыкальной культуре различных цивилизаций, а также проблема женского и мужского музыкального профессионализма. Отдельный раздел статьи посвящен женскому музицированию на примере стран исламского мира, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Проблема «женщины — общество — музыка» анализируется на трех уровнях: участие женщин наряду с мужчинами в акциях, так или иначе связанных со звуко-музыкальным выражением; выделение женского творчества в особую социокультурную нишу, в том числе и в результате дискриминационных мер, отражающих ту или иную идеологию; формирование специального слоя музыки внутри установившейся традиции женского музицирования.
Ключевые слова: гендер, звуко-музыкальная традиция, социокультурнеый статус музыканта, женщины-развлекательницы, а дао, гейша, кисэн, дзи, наньин, уртын-дуу, ка чу.

Исследования, связанные с гендерными различиями, вот уже более полувека вызывают живой интерес ученых из самых разных областей знания. Однако в музыкологии они почти никогда не обособлялись в особое направление, хотя проблема гендера в музыкальной культуре так или иначе присутствовала в работах музыковедов — от фольклористов и этномузыкологов до представителей так называемого классического музыковедения, а также в работах, посвященных популярной музыкальной культуре.

Собственно художественный язык того или иного вида творчества всегда с трудом поддавался разделению на «муж-

III В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

ское—женское», поэтому, например, в архитектуре, живописи и скульптуре, музыке и литературе, так и не сложилось понятие «женский»/«мужской» язык. Хотя в 1980—1990-е годы Ролан Барт и Жак Деррида поставили вопрос о специфике женской субъективной репрезентации в культуре.

В конце 1980-х годов при Международном совете по традиционной музыке была создана рабочая группа по исследованию гендера и музыки. Был организован ряд мероприятий, в том числе международный фестиваль «Композиторы-женщины вчера и сегодня», научный конгресс «Женщина в музыке» и другие.

В 1990 году в серии «Межкультурные музыкальные исследования» этой же группой был выпущен сборник научных трудов «Музыка, гендер и культура» [1], в котором освещались проблемы гендера в музыкальной культуре многих стран и регионов[1]. Это был типичный этномузыкологический материал, работая с которым исследователи очень осторожно подходят к гендерным проблемам в музыке, в основном, ограничиваясь освещением социокультурной стороны функционирования мужского и женского творчества. Ставятся вопросы: где, когда, по какому поводу, каковы манера игры на инструменте или пения, тип сценического костюма, характер взаимоотношения со зрителем и т. п.

Что касается собственно музыкального текста той или иной звуко-музыкальной традиции, то попытки выявить в нем отражение гендерных стереотипов выглядят неубедительно. Все сводится, как правило, к констатации характеристик женского или мужского голосов, особенностей чисто физиологических приемов игры на инструменте или пения и т. п., то есть всего того, что и так в женском или мужском исполнении само собой разумеется.

Категории «мужское—женское» в музыкальных культурах мира

Древнейшие обряды анимистического периода, особенно обряды плодородия, в большинстве цивилизаций мира являются отражением дихотомического представления о мире, который моделируется по принципу «верх—низ», «Небо—Земля», «мужское—женское», «четное—нечетное» и т. п. Это не могло не отразиться на конструкции и характере звучания ритуальных инструментов. Так, для ритуальной практики Древней Месопотамии характерна символическая парность барабана *балаг* и тростниковой свирели *шем* (шумерский, *халхалату* — на аккадском) — символов силы и слабости, ассоциирующихся с мужским и женским началом. Следует упомянуть также двойные тростниковые свирели периода Ура (2500 г. до н. э.), парные бронзовые тарелки из Нимруда. «Парная» форма корпуса барабана балаг (песочные часы как символ двух начал, двух диалектических противоположностей) была повторена впоследствии в барабанах подобного типа в Южной и Юго-Восточной Азии, странах Ближнего Востока, позднее — на Дальнем Востоке. В целом в большинстве цивилизаций особый сакрализованный характер звукового агрегата как посредника между земным и небесным мирами не мог не отражать в символической форме естественные проявления человеческого существа, прежде всего взаимоотношение мужского и женского начал.

Опора на антропоморфное дихотомическое представление о мире в символическом обосновании конструкции звуковых агрегатов является в известной мере универсальным принципом для большинства цивилизаций. Например, некоторые племена американских индейцев используют в шаманских ритуалах так называемую шаманскую трещотку с резонатором из круглой тыквы или бутылеобразной тыквы-горлянки, в которую насыпают кварцевую гальку. Звук, издаваемый трещоткой, считается голосом духа. У шаманской трещотки *хебу-матаро* индейцев варао есть «голова», «волосы», «рот», «шея» и т. п. — интересный и нечасто встречающийся пример символической коннотации звукового агрегата непосредственно с потусторонней силой. Боковые щели на трещотке наносились в зависимости от пола персоны, с которой «работал» шаман: вертикальные — при лечении женщин, горизонтальные — при лечении мужчин. У индейцев камаюра (Бразилия) флейты, изготавливаемые из человеческих костей и, по поверью, обладающие особой магической силой, всегда использовались в парах: мужская и женская. В Андах флейты — как символ фаллоса — часто помещались в могилы шаманов и других уважаемых персон, что, по поверью, обеспечивало жизнь после смерти [1, p. 377—381].

Мистическое единение в космической энергии *секти* двух противоположных начал — женского и мужского — отразилось на символических соответствиях конструкции и звучания инструментов индонезийского оркестра гамелан. Так, самый большой гонг — гонг агенг (gong ageng)[2] — почти всегда существует в паре: «женский» и «мужской» гонги, поочередно отбивающие разделы композиции — гонганы (gongan). При этом «женский» гонг — большего размера и более глубоко и протяжно звучащий — считается главным инструментом, в котором живет «дух» гамелана; ударом по нему начинается и заканчивается гендинг. Металлофон бонанг представляет собой два ряда гонгов, горизонтально расположенных на специальной подставке: нижний ряд гонгов большего размера — «женский», верхний — «мужской» [2, p. 388].

Категории «мужское—женское» в ряде культур могли отражаться и на типе звучания. Так, индейцы тукано (Южная Америка) с древних времен выделяли три типа звучания: свистящий, вибрирующий и ударный. Свистящий звук, обычно продуцируемый духовыми с высоким звучанием, символизировал женское любовное томление. Ему противопоставлялся вибрирующий звук, связываемый с мужским началом, активным, порой агрессивным (чаще

[1] В том числе таких, как Швеция, Финляндия, Словения, Югославия, Турция, Алжир, Либерия, Таиланд, Китай, Тропическая Африка.

[2] Агенг (ageng — на кромо), геде (gede — на нгоко) — тяжелый, сильный (о голосе), низкий (о звуке; ветре, волне), полное сил (о сердце).

всего он представлял собой имитацию жужжания насекомых). Ударный звук (на барабанах и т. п.) означал синтез оппозиций — соединение энергии мужского и женского начала [1, p. 377].

Можно ли проследить некие общие для всех цивилизаций мира закономерности в отражении мужской и женской сексуальной экспрессии в звучании человеческого голоса и музыкального инструмента? По этому поводу хотелось бы высказать ряд соображений. Не вызывает сомнения, что сексуальность в звучании человеческого голоса проявлена гораздо более естественно; в процессе пения немаловажную роль в этом может играть и словесный текст. В качестве примера можно привести песни-соревнования между юношами и девушками во время весенних общинных праздников, которые во многих цивилизациях являются реликтами обрядового оформления ситуации межполового флирта. В Юго-Восточной Азии подобное антифонное пение, представляющее собой своеобразное соревнование в стихотворчестве и пении, сформировалось в одну из ведущих традиций национального творчества. Такие песни-соревнования занимают большую часть времени многих праздничных действ по всему региону: это песни-игры па-ньях в Лаосе, киоу кау в Таиланде, куан хо, хат бай тей, хат гэу, хат соан во Вьетнаме, айяй айянг в Камбодже, малайские пантуны, яванские париканы, тагальские карагатен и многие другие.

Устойчивую многовековую традицию во многих цивилизациях представляют собой магические любовные песни. У индейцев варао в Южной Америке мужчина, обольщающий женщину, во время пения называет поочередно все части ее тела, чем возбуждает в ней сильное сексуальное влечение. В традиции культового пения цивилизаций периода развитых монотеистических религий использовались различные способы нейтрализации сексуальности:. В их числе: использование «слабовибратного» пения (что впоследствии стало обязательным в христианских храмовых службах), определенные требования к внешнему виду и манерам поведения певца или певицы (минимум телодвижений и мимики, строгий закрытый костюм и т. п.). В христианских богослужениях предпочитали использование хоров мальчиков: чистые детские голоса не вызывали греховных мыслей.

В отношении музыкального инструмента парадоксальность ситуации заключается в том, что несмотря на фактическую неодушевленность он может непосредственно вызывать сексуальные переживания — внешние элементы его конструкции часто являются тому причиной. Многие музыкальные инструменты с древности связывались с определенными секс-символами, что накладывало табу на их использование: флейта, например, являлась фаллическим символом, а контейнерообразная трещотка и различные виды барабанов — символом женского начала. При этом мужчина, играя на звуковых агрегатах, как правило, не сталкивался с какими-либо ограничениями, в то время как женщинам к определенным инструментам порой запрещалось даже прикасаться (например, к флейтам, морским раковинам и др.). Определенные звуковые агрегаты могли нести на себе и женскую, и мужскую символику: так, корпус щелевого барабана связывали с утробой, щели — с вагиной, а палку, с помощью которой ударяли по барабану, — с фаллосом. Разрыв мембраны главного барабана с помощью палки в конце обряда Первой борозды является прямой отсылкой к половому акту и моменту дефлорации. У некоторых народностей Юго-Восточной Азии это и сегодня считается символом мощной стимуляции плодородия Земли [3]. Очевидно, из-за его порой ярко выраженного «бесстыдства» к музыкальному инструменту с осторожностью относились почти все мировые религии: ислам не допустил его в храм, христианство сделало исключение лишь для органа, а буддисты старались использовать «сексуально нейтральные» звуковые агрегаты — гонг, деревянный брусок (в виде рыбы), колокольчики.

Отражение гендерных отношений в той или иной культурной традиции может указывать на ее историческую датировку. Так, в Юго-Восточной Азии вплоть до наших дней сохранилась традиция гонговых ансамблей. Здесь отдельные звуковые агрегаты специально обозначались по половозрастному признаку: гонг-мать, гонг-отец, гонг-сын, гонг-дочь, гонг-приемный сын (то есть изготовленный из другого сплава) и т. п. Известно, что эта традиция уходит корнями в глубокую древность; хотя бы приблизительной ее датировки не существует. Учитывая символическую коннотацию главного и самого большого гонга (до 2 м в диаметре) с женским началом (гонг-мать), можно предположить, что иерархия звуковых агрегатов в гонговых ансамблях отражает эпоху материнско-родовых отношений в регионе.

Естественная для любого социума системная конструкция «мужское—женское» не может не подразумеваться в исследовании звуко-музыкальной традиции. Без указания на половую привязанность какого-либо вида, жанра или стиля в музыке акт звуко-музыкальной коммуникации выглядит как бы «подвешенным», пребывающим вне реалий социума. И это хорошо видно при анализе звукового аспекта ритуально-обрядовой практики того или иного народа. Так, в пении на традиционных монгольских пиршествах *найрах* ведущими являются только мужчины. Не только профессиональный певец, но и каждый уважающий себя мужчина должен был уметь петь три *уртын-дуу найра*. Как отмечает монгольский этномузыколог Оуюнцэцэг Дорволжингийн, «пение уртын-дуу[3] входило в одну из “девяти вещей”, которые должны были уметь мужчины: среди них — скачки, борьба, стрельба из лука, ковка металла и др.» [4, с. 140]. В этом пении отражены культ коня и всадничества, характерный для кочевых народов, культ мужской воинской доблести и патриотизма, обожествление родного очага, глубокое почтение к предкам и старшим рода. Поэтому пение уртын-дуу издавна входило в обязательное традиционное образование монгольских мальчиков наряду со скачками и воинскими искусствами.

[3] Уртын-дуу — песенная традиция, ставшая своеобразным символом музыкальной культуры монголов.

К тому их приучали с малых лет. Так, Ж. Дорждава со слов известного певца С. Дамчаа описывает как «при возвращении к финишу скакунов (на традиционных состязаниях) восемь мальчиков, надев зеленые маски, изображающие голову коня, держа в руках по палочке, встречали всадников пением уртын-дуу (цит. по: [4, с. 147]).

По сравнению с женским голосом мужской характеризуется естественной мощью и силой, обладает особым тембровым богатством[4]. У монголов традиционная певческая школа предполагала особую выносливость при звукоизвлечении, равно как и богатство тембровых красок. Горловое пение характеризовалось как «скрипучее». Грудное — как «лирико-грустное», с «шелковым» тембром, а так называемое «утробное» пение ценилось более всего, поскольку предполагало гулкое звучание голоса в низких регистрах.

В целом область профессионального музыкального творчества в большинстве мировых цивилизаций, как в храме, так и при дворе или в публичных концертах, в течение многих веков вплоть до XX века отличало доминирование мужчин-музыкантов. Это вытекало из общепринятой общественной морали: она как бы оберегала женщину от неестественной для нее кочевой жизни артиста, при которой надо было приносить в жертву личное счастье, отказываться от семьи, дома и т. п. В ритуально-обрядовом комплексе женский музыкальный профессионализм также всегда уступал мужскому. При формировании музыкальной культуры городского типа женщина царила в основном в домашнем, любительском музицировании. Так было в европейских странах и в США, где для женщины считалось хорошим тоном сыграть на клавишном инструменте или спеть на домашнем празднике. Так было и в культуре многих азиатских стран.

Особое значение во всех культурах имела традиция изготовления музыкальных инструментов. Требования, предъявляемые известными музыкантами к инструменту (его размерам, конструкции, темброво-динамическим возможностям и т. п.), во многом индивидуальны. Это в первую очередь относится к традиционным звуковым агрегатам, которые в большинстве своем не унифицированы, и к инструментам, предназначенным для сольного музицирования, а не для ансамблей и оркестров. Инструменты для оркестров или изготавливались сразу комплектом (индонезийский гамелан, придворный японский оркестр гагаку), или, как в классическом симфоническом оркестре, собирались из инструментов строго унифицированных конструкций. До появления профессии мастеров — изготовителей музыкальных инструментов конструктором музыкального инструмента мог стать любой из перечисленных выше типов музыкантов, но, как правило, все же мужчина.

Важнейшая фигура в системе музыкальной культуры — музыкальный менеджер, администратор или музыкальный продюсер, который приобрел особый статус в современных формах музыкальной жизни, особенно в сфере шоу-бизнеса. Фигура женщины-менеджера появилась в этой сфере совсем недавно, приблизительно пять-десять лет назад.

Женщины в музыке

В общем плане допустимо рассмотреть проблему «женщины — общество — музыка» на трех уровнях:

- участие женщин в акциях, так или иначе связанных со звуко-музыкальным выражением, наряду с мужчинами без видимых ограничений;
- выделение женского творчества в особую социокультурную нишу по разным причинам, в том числе и в результате дискриминационных мер, отражающих ту или иную идеологию;
- формирование специального слоя музыки (жанры, стили, виды, манеры исполнения) внутри установившейся традиции женского музицирования.

Не останавливаясь подробно на первом уровне (его проблематика слишком широка и многоаспектна), обратимся непосредственно ко второму и третьему.

Давно замечено, что в женской трудовой деятельности гораздо ярче проявляется творческое начало, чем в мужской. Существуют целые пласты звуко-музыкального творчества, связанного с чисто женскими повседневными социокультурными реалиями, прежде всего с хозяйственными занятиями женщин. Так, А. Джонсон описывает звуко-музыкальные традиции так называемых женских лесных ферм, где крестьянки исключительно в женской компании проводили иногда по 5—6 месяцев в году, в то время как мужчины оставались «на хозяйстве» в деревне. По поверью, на фермах женщины учились у мифических существ — витр (сирен) — специальным голосовым сигналам, а также игре на духовых инструментах — горнах, рогах, длинных деревянных трубах. Эта звуковая практика помогала общаться с домашними животными, управлять стадами коров, коз и овец. Искусство ежедневных звуковых манипуляций, требующих особых навыков и специальной тренировки, помогало женщинам справиться с одиночеством и страхом, звуко-музыкальная игра скрашивала монотонность будничной работы.

Шведские мужчины в сельской местности до настоящего времени предпочитают не играть на духовых. считают это частью чисто женских обязанностей. Другое дело скрипка или аккордеон — чисто мужская исполнительская традиция [1, p. 27—41].

Яванские женщины для облегчения монотонной и изнурительной молотьбы риса в длинных деревянных ступах-крупорушках придумали оригинальное звуковое развлечение, обыгрывая удары пестов о крупорушки. Со временем описанная «технологическая игра» стала составной частью отдельных церемониалов (инициации, брачного обряда и др.), не связанных с сельскохозяйственным циклом, но несущих в себе символику имитации плодородия. С переходом на уровень символического

[4] Бывали, правда, редкие исключения. Так, в истории осталось имя известной певицы уртын-дуу Б. Лувсангомпил. В современной Монголии певицы уртын-дуу уже не являются редкостью. Но подобная половая «выравненность» музыкальной традиции — признак бытования современного музыкального фольклора многих народов.

действа эта игра получила название *котекан*[5] и осуществлялась уже определенной группой исполнительниц, специально приглашаемых на празднество. И хотя формально участники котекана продолжают действительно обрушивать рис (а не имитируют данное действие), крупорушки в их руках превращаются в своеобразные звуковые агрегаты, на которых «играют», как на музыкальных инструментах. Для этого используются особые приспособления, увеличивающие звуковой резонанс: ступа помещается на деревянные чурбачки, устанавливаемые по краям и приподнимающие ее над землей на несколько сантиметров.

Интересный пласт звукового творчества женщин связан с обучением детей специальным хозяйственным навыкам, например, сбору съедобных растений и фруктов, выпасу скота, высадке рассады, приготовлению пищи (мать учит дочь специальной песне-приговорке, за время исполнения которой рис сварится до готовности) и др.

Во многих культурах женские колыбельные стали прообразом ведущих лирических жанров профессионального музыкального искусства, например баллад, исполнение которых в Европе XVII века было в основном прерогативой женщин.

Общеизвестно, что социальная роль и поведение женщины в различных цивилизациях по мере усложнения стратификационной структуры общества все сильнее испытывали воздействие ограничений согласно нормам доминирующих конфессий и философско-этических систем. Так, практически каждая конфессия, в том числе христианство, буддизм, конфуцианство и ислам, по-своему ограничивала участие женщин в социальной жизни (а музыка — это одна из важнейших форм социализации) определенным сводом правил. К примеру, возможность участия женщин в пении молитв активно дискутировалась в ранней христианской церкви. Адепты сирийской церкви (Ефрем Сириец из Нисибиса) выступали в защиту женских голосов, в то время как представители западных регионов были настроены против них (например, Ером из Палестины, Кирилл Иерусалимский, Исидор из Греции и др.). Немаловажную роль здесь сыграло участие женщин в оргиастических народных обрядах, поэтому в тех регионах, где эти обряды были особенно популярны, к звучанию женских голосов во время храмовой службы относились либеральнее. Своеобразным компромиссом можно считать правило, введенное сирийской церковью в V веке: женщинам разрешалось петь лишь ответ в псалме, интонируемом регентом-мужчиной.

В странах исламского мира инструментальное музицирование всегда было абсолютной мужской прерогативой. В мусульманском обществе женщине разрешалась лишь вокальная практика, причем, строго для женской и детской аудитории — колыбельные, свадебное пение и похоронные плачи. Появиться на широкой публике, в том числе и перед мужчинами, женщина-певица могла, только исполняя плачи. Это был единственный жанр, где певица имела право проявить свой творческий потенциал и некоторую эмоциональную свободу в сочинении словесного текста или мелодии, как бы оправдывая свою эмоциональность конкретным скорбным случаем. Определенной творческой отдушиной для женщины-мусульманки были и свадебные ритуалы. Однако даже на свадебном празднестве ее вокальный стиль допускал строго установленную манеру: негромкое, сдержанное в эмоциональном отношении пение, в котором даже сама музыкальная ткань отличается монотонностью, отсутствием интонационной импровизации, свободы и разнообразия ритмического рисунка, то есть всего того, что составляет индивидуальное проявление стиля. Ни одна из исполнительниц не должна выделяться из коллектива, солирование здесь совершенно исключается. Атмосфера праздника и веселого гулянья всегда создавалась ансамблями мужчин-инструменталистов, исполняющих виртуозные композиции в быстром темпе и использующих «громкие» музыкальные инструменты — духовые с резким звучанием, разнообразные ударные и пр. Подобную ситуацию можно наблюдать, например, в музыкальной культуре памирских таджиков, у которых, также как и у курдов, большинство видов музыкальных традиций связано с мужским музицированием. Женское музицирование сосредоточено вокруг свадебного и похоронного обрядов и происходит в отдельном помещении.

Сусанна Зиглер, изучавшая свадебную музыку в сельских местностях современной Турции, приводит интересные примеры приглашения на свадьбы в качестве профессиональных певиц… цыганок [1, p. 85—101]. Являясь социальными изгоями, не принадлежащими к исламской вере и традиции, цыганки могут позволить себе нарушение ограничений, распространяемых исламом на поведение женщин в обществе, и выступать как перед женщинами, так и перед мужчинами. В юго-западных районах современной Турции цыганки даже имеют статус профессиональных певиц и танцовщиц, и за исполнение ритуальных песен под специальным тентом, где собираются женщины[6], они получают неплохое денежное вознаграждение. Однако высокая оценка творческого потенциала певиц-цыганок не избавляет их от презрительного отношения турецких мужчин, порой называющих их «сельскими проститутками».

Известный российский африканист Ю. Кабищанов отмечает, что «музыкантши и танцовщицы, исполнявшие в странах арабского Средиземноморья эротические танцы, часто совмещали профессиональное ремесло с проституцией» [5, с. 65]. Иные из них жили в роскоши, порой были весьма близки к власть имущим, но редко имели возможность поднять свой индивидуальный социальный статус и почти никогда — групповой. Правда, бывали случаи, когда обедневшие аристократки, ведущие свой род от пророка и халифов, становились певицами и танцовщицами, «доступными за плату всем и каждому», подобно чернокожим

[5] Игра подобного типа распространена во многих районах Юго-Восточной Азии: в Индонезии — на Суматре, Яве, Бали, Мадуре, в Таиланде (кунг лонг), во Вьетнаме и др.

[6] Таким образом, символически отделяется особая, «женская» зона.

вольноотпущенницам и цыганкам. В этом случае «гетера-аристократка» утрачивала не только свое доброе имя, но и привилегии знатного происхождения. Впрочем, такое положение имело и свои преимущества: певицы, инструменталистки и танцовщицы в мусульманском мире пользовались наибольшей свободой. Характерно, что почти все они (даже цыганки и негритянки) могли официально исповедовать ислам, но приходили играть на свадьбах и пирах в дома как мусульман, так и христиан и евреев.

В странах, где ислам играл значительную роль, женский музыкальный профессионализм в городах оказался в еще более сложных условиях, чем в сельской местности. Между тем, в доисламский период пение женщин перед военными сражениями было для арабских племен мощнейшим вдохновляющим фактором. Считалось, что только женщина обладает даром вдохновлять мужчин на героические поступки.

Высокий статус женщины-певицы, исполняющей песни-гимны патриотического содержания, периодически реанимировался в арабском обществе в периоды всплеска национальных движений, социальных революций и т. д.

По свидетельству арабского музыколога Асима аль-Халифы, в период махдистского государства профессиональные суданские певицы избавились от унизительного услужения в домах богатых горожан, которых они развлекали своим искусством за мизерную плату. Теперь они прославляли воинов-махдистов[7]. Наибольшую известность среди певиц приобрела Михера бит Аббуд, сочинявшая как музыку, так и слова к своим песням. Ее выступления стали символом национального достоинства, пробуждали у аудитории чувство патриотизма. Следующее поколение суданских певиц, сформировавшееся в начале XX века, находилось под сильным влиянием ее творческой индивидуальности: такие певицы, как Банона, Рабха, Шарифа бит-Биляль и др., нередко пели во время племенных сходок, перед важными военными походами и т. п.

Значительные ограничения касались и организации женского досуга в исламских странах. Так, в городах Судана только в 1930—1940-е годы женщины практически всех социальных слоев с трудом добились права исполнения танцевальных песен в жанре аль-тум-тум на посиделках в узком кругу или во время традиционных обрядов и праздников. Долгое время это вызывало возмущение ортодоксальных религиозных деятелей Судана, считавших такие песни аморальными, поскольку в пластике быстрых и ритмичных танцев, исполняемых под аль-тум-тум, присутствовали элементы эротической чувственности. Однако для большинства суданских женщин выступления певиц с песнями в жанре аль-тум-тум было единственной отдушиной, помогающей скрасить их бесправное положение в семье, жесткость норм социального поведения. Песни Рабхи аль-Тум-Тум, аль-Изухат, Фатымы Хамиси, Аши аль-Алатия, Мазалы аль-Абадия, Мери Шериф и др. пользовались огромной популярностью у широкой аудитории. В конце 1940-х эти певицы были допущены на радио, что резко повысило их престиж и позволило им в дальнейшем расширить сферу деятельности. В течение одного-двух десятилетий статус профессиональных певиц в Судане повысился — из презираемых обществом «девушек легкого поведения» они превратились в национальных «звезд» [6].

Сегодня в городах многих государств, где ислам является официальной религией, наблюдается активная деятельность женщин — профессиональных исполнительниц. Свободнее всего в сфере музыкальной практики чувствуют себя женщины, ориентированные на западную культуру и выступающие в оперных театрах, концертных залах и консерваториях (правда, в Иране, например, женщины, исполнительницы на западных музыкальных инструментах — фортепиано, скрипке и др., выступают все же только перед женской аудиторией). Уважением пользуются и исполнительницы классической национальной музыки, особенно если они добились широкой известности и выступают по радио и на телевидении. Сложнее дело обстоит с поп-культурой: сцена ночного клуба или ресторана по-прежнему считается «дурным местом» для порядочной женщины-певицы или танцовщицы[8].

На Дальнем Востоке, а также во Вьетнаме важную роль в организации женского музицирования сыграло конфуцианство, особенно в период его возрождения в XIV—XV веках, когда доктрина Конфуция получила невиданное распространение среди самых широких слоев населения. Активно подчеркивалась роль музыки как мощного воспитательного начала, способствующего гармоническому развитию личности; музыке отводилось почетное место в системе образования. Все это имело значение и для женского музыкального образования, хотя для женщин объем получаемых знаний по установленным в обществе социальным нормам был значительно меньше, чем для мужчин. Женщину готовили главным образом к выполнению семейных функций. Тем не менее, в обучение девочки, помимо навыков ведения хозяйства, включали искусство правильной организации приятного досуга — каллиграфию, искусство стихосложения, живопись, а также танец, пение и игру на музыкальных инструментах. Однако демонстрировать полученные навыки в кругу посторонних мужчин ей строжайше запрещалось.

Значимый рост уровня музыкальной грамотности и ее широкое распространение среди населения в XIV—XVI веках, формирование слоя профессиональных учителей музыки, занимавшихся с учениками по сложившейся к тому времени особой образовательной системе, способствовали повышению профессионального уровня женщин-музыкантов. Начиная с XIV века в связи с процессом усложнения социальной иерархии в таких странах, как Китай, Корея, Япония, Вьетнам, появилась необхо-

[7] Восстание махдистов в Судане (1880-е гг.) под руководством Мухаммеда Ахмеда, объявившего себя «махди» (букв. мессия), представляло собой священную войну суданских мусульман с «неверными», к которым махдисты относили турок, представлявших интересы европейских колонизаторов.

[8] Тем не менее, несколько раз в Анкаре нам приходилось присутствовать на выступлениях женщин в подобных местах. При этом в зале присутствовали мужья певиц для поддержания репутации семьи.

димость отведения специальной социокультурной ниши женщине, профессионально занимающейся музыкальным творчеством. Деятельность профессиональных певиц и танцовщиц *дзи* в Китае, *кисэн* в Корее, *гейш* в Японии, *а дао* во Вьетнаме (у них был разный социальный статус и роль в обществе) находилась в ведении специальных государственных учреждений. Так, в Китае при династии Тан (VII—X вв.) были организованы специальные институты поющих девушек (цзяо фан), в юго-восточных провинциях Китая певицы *дзи* в VI—VIII вв. сформировали специфический камерно-инструментальный стиль *наньин* (*букв*. южный звук), который на рубеже XIX—XX веков распространился на Тайване, Филиппинах, в Индонезии и Сингапуре и сохранил популярность вплоть до наших дней; в Корее при императоре Ли Сонге (XV в.) совершенствовалась система категорий внутри института кисэн; во Вьетнаме в XV в. певиц а дао официально включали в состав придворного объединения музыкантов *зяо фыонг*, они активно участвовали в придворных церемониалах.

В течение многих веков женщины-развлекательницы играли важную роль в дальневосточном обществе. Это было связано с ограничениями в общении полов в социальной и общественно-политической жизни согласно конфуцианским морально-этическим установлениям. Так, девушки и замужние женщины были привязаны к дому, практически не имея возможности появляться в общественных местах. В свою очередь, мужчины кроме общения с женщинами дома (матерями, сестрами, женами) могли встречаться с куртизанками или певицами-развлекательницами.

По сути дела, профессия развлекательницы стала для дальневосточной женщины одной из немногих уникальных профессий, позволяющих проявлять свободу чувств и эмоций. Система установлений, введенная для певиц в период Средневековья, свидетельствовала о формировании специфического профессионального цеха женщин-музыкантов. Эта система предусматривала обеспечение специального образования, регуляцию социального статуса (важно было оградить певиц и танцовщиц, актрис от посягательств на их достоинство) и степени активности в общественной жизни. Вводились особые категории, учитывающие уровень профессионализма, определение норм, касающихся морали и этикета (свободное поведение с мужчинами не поощрялось).

Специальные школы, которые находились в ведении придворных музыкальных палат, обеспечивали обучение одаренных девушек (как правило, из низших сословий) пению и декламации, классической поэзии, игре на музыкальных инструментах, каллиграфии, рисованию, правилам этикета, искусству внешнего убранства (грим, костюм, прическа), а также придворным дивертисментным танцам.

Таким образом, в период Средневековья в странах Дальнего Востока, а также во Вьетнаме сложилась парадоксальная ситуация, когда девушки из низших сословий, готовящиеся стать певицами, получали значительно более совершенное всестороннее образование, чем те, что воспитывались в состоятельных семьях. К последним не допускались мужчины-учителя, а девушку из бедной семьи, купленную в придворную труппу, мог обучать музыкант-мужчина, правда, часто он был слепым (своеобразная попытка хоть как-то ограничить общение полов!). Музыкальное образование подкреплялось и другими навыками. Так, в Корее с начала XV века было решено обучать девушку еще и умению врачевать, шить, кулинарному искусству (эти профессии ей могли пригодиться по достижении зрелого возраста: сцена не терпит увядшей женской красоты!).

Известно, что китайская музыкальная культура переживала регулярные чужеземные «вливания», как правило, в периоды децентрализации империи. При этом среда женского музицирования официально всегда считалась более консервативной, в нее сложнее было проникнуть чужеземным традициям. Это было связано прежде всего с определенными нормами в проявлении естественного женского эротизма. Поэтому недостающие в национальном женском музицировании ниши[9] было проще заполнить за счет приглашения чужеземок, прежде всего танцовщиц (так сохранялась иллюзия незыблемости традиционной строгости нравов).

Культура, где эмоции постоянно усмирялись церемониалом (даже в рамках досуга), не могла породить развитую традицию сольного танца, тем более, женского. Ситуация осложнялась и многовековой традицией специального бинтования ступней у китаянок, что делало их физически весьма ограниченными в движении и в течение многих веков затрудняло их путь на сцену в качестве театральных актрис и танцовщиц. И в сольных, и в коллективных женских придворных танцах стран Дальнего Востока движения женского тела должны были быть принципиально неэротичными, чувственно выхолощенными. Даже костюм китайских танцовщиц шился так, что плотно драпировал все тело, а кисти рук закрывались длинными широкими рукавами. Однако то, что не было дозволено китаянке, разрешалось девице-чужестранке из Хутталя, Кумеда, Кеша, Маймурга, Самарканда, Бухары и других мест. Вошедших в возраст девиц переводили из дворцовых покоев в увеселительные кварталы Цзяофан, таверны и гостиницы.

Таким образом, если чужеземная музыка в целом подвергалась в Китае строгому отбору и входила в обиход адаптированная к существующей теоретической и социально-этической системе, то чужеземному женскому пению и танцу, напротив, удалось легко завоевать место под солнцем. Хуские (от «ху» — чужеземный) женские танцы с их ярко выраженной чувственностью, энергичные, с элементами акробатики, исполнявшиеся в головокружительном темпе, быстро и прочно распространились во всех социокультурных стратах — от дворца до придорожной таверны [7].

На протяжении многих веков женское профессиональное музыкально-танцевальное творчество, широко

[9] В них входили жанры и стили, допускающие особо своевольное поведение женщины на сцене.

представленное в сфере развлечений, охватывало в странах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии практически все социокультурные слои. Придворные женские оркестры, распевание классических стихов под аккомпанемент лютни и цитры в кругу придворной элиты или городской знати (традиции певиц-развлекательниц дзи из южных провинций Китая), пение и танцы в домах состоятельных горожан, выступления на ярмарках перед простым людом, соревнования певиц в сельских общинах во время празднеств (вьетнамские а дао) — неполный перечень видов этого творчества. Здесь исследователи сталкиваются с часто встречающимися противоречиями между определенными официальными установлениями и реальными жизненными ситуациями: с одной стороны, презрение к женщине—профессиональной певице и танцовщице, что уже само по себе нарушало нормы общественной морали, с другой — невозможность обойтись без этой важной социальной группы, привносящей в жизнь естественную чувственность, эмоциональность. В то же время упоминания о женщинах — профессиональных развлекательницах — в официальные конфуцианские хроники конфуцианские книжники вводили весьма неохотно и скупо, в то время как литературные сочинения свидетельствуют о их социокультурной значимости и приводят восхищенные, поэтичные описания их мастерства. В Японии XVIII — начала XIX века в живописи и гравюре был весьма популярен жанр *биндзинга* (букв. картины красавиц; ср. картины Утамаро Китагава и др.), воспевающий красоту и изящество гейш.

Удалось ли столь развитым традициям женского развлекательного искусства вписаться в современный мир? Сохранились ли сегодня «веселые кварталы» восточных городов? Автор, много лет занимающийся как историей, так и современным женским музицированием, проводил исследования во Вьетнаме, Китае и Японии. Но это уже тема другой статьи.

Список литературы

1. Music, Gender and Culture / Ed. Max Peter Baumann. — Berlin, 1990.
2. *Becker J.* Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Ethnomusicology. — Vol. 32. — 1988. — № 3.
3. *Стратанович Г.Г.* Народные верования населения Индокитая. — М., 1978.
4. *Дорволжингийн О.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын-дуу: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1990.
5. *Кабищанов Ю.* Социальный статус музыкантов и певцов-сказителей в африканском обществе (рукопись), 1975.
6. *Аль-Халифа А.А.* Вопросы современного развития городской музыкальной культуры Судана: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1985.
7. *Рифтин Б.Л.* Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) // Проблемы востоковедения. — 1960. — № 5.

УДК 784.69
ББК 85.31

А.В. КРЫЛОВА

РЕКЛАМНО-ПЕСЕННАЯ ФЕЕРИЯ ЭФИРА
(ТОВАРЫ В ФОРМАТЕ ИСКУССТВА)

Рассматривается феномен рекламной песни — одного из самых популярных жанров в рекламной практике, воздействие которого на массовое сознание предопределено музыкальным форматом и опорой на архетипические смыслы, несущие массовому сознанию понятия «песня», «музыка», «искусство». Автор предлагает классификацию разновидностей рекламной песни, выделяет музыкально-стилевые приоритеты, анализирует вопросы мотивации, эстетики и мнемонических свойств жанра.
Ключевые слова: рекламная песня, бренд, аудиокоммуникация, массовое сознание, жанр, мнемоника, мотивация.

Песня — один из самых популярных жанров в рекламной практике. Ее эффективность предопределена обращением к архетипу, за которым стоит гиперпозитивный для русской ментальности стереотип. Особенности песенного жанра, давно и достаточно подробно описанные в музыковедческой литературе, вряд ли нуждаются в уточнении. Интерес представляет не сам жанр, а его разновидность — рекламная песня.

Если тезис о существовании особой жанровой разновидности песенного жанра — рекламной песни — требует подтверждения, то аргументацией могут послужить ответы на два ключевых вопроса: обладает ли она

неким специфическим типом содержания; каковы ее особые формальные признаки. Важно подчеркнуть, что для рекламной песни, обращенной к огромной аудитории потребителей, весьма значимым является момент типизации содержания, органично свойственный жанру песни как феномену массовой музыки. А. Сохор пишет в связи с этим: «В массовых жанрах выражаются такие настроения и чувства, которые могут быть восприняты и разделены всеми, то есть наиболее распространенные и типичные» [1, с. 257]. Однако имеются и отличия. Так, принципиально важно, что песня как часть вокальной лирики сосредоточена на выражении чувств и переживаний человеческой души. Центральной фигурой песенной вокальной лирики является, как известно, лирический герой, «устами» которого в рамках лирического сюжета автор воздействует на эстетическое чувство своих слушателей, наделяя их возвышенными эмоциями.

Рекламная песня далека от отвлеченной лирики любого плана — философской, любовной, лирики, навеянной природой и др. У нее иная и весьма прозаическая цель — сформировать позитивное отношение к товару или производителю сего, способствовать усилению покупательской мотивации. Этим обусловлена специфика содержания песни. Важно отметить и присущую содержанию рекламной песни двойственность. С одной стороны, она, как и обычная лирическая песня, прямо затрагивает сферу чувств, поскольку воздействие на эмоции, на чувственное начало восприятия — мощный «инструмент общения» с массовым слушателем (и здесь «интересы» лирической и рекламной песни совпадают). С другой же стороны, на яркую эмоциональность наслаивается прагматическая информационность.

Сказанное существенно корректирует тематику рекламных песен, которая весьма далека от раскрытия внутреннего мира человека, его чувств и мыслей, тем более от размышлений о жизни, о философии бытия (если, конечно, не рассматривать вопрос — «В чем счастье?» и ответ на него — «В колбасках производства фабрики «Микояна!» в философском дискурсе). Очевидно, что рекламная песня не может воспевать просто любовь, она призвана воспевать тягу к какому-то продукту, товару или убеждать в беспредельной любви к нам — потребителям рекламируемых благ. Затрагивая чувства и эмоции, она должна весьма активно побуждать к совершению поступка, ведь цель будет достигнута лишь тогда, когда некто не только обратит внимание на рекламируемое благо, но и ощутит его как желанное, более того, «пойдет на поводу» у своих желаний, чувств и эмоций, продвигаясь к главному — к покупке! Именно такая логика лежит в основе рекламного (именно рекламного, а не лирического) сюжета песни. Вот типовые контуры его построения: наименование товара (или услуги), аргументация его преимуществ (объяснение практической полезности вещи) и, наконец, подчеркивание удовольствия от обладания им.

Охарактеризовав специфику содержания, стоит обратиться ко второму вопросу, не менее важному для вычленения рекламной песни в жанровый подвид, а именно — к вопросу формы. Рекламная песня заимствует у лирической типовую и наиболее распространенную музыкально-композиционную структуру, именуемую куплетной или строфической формой. При этом отличительной ее особенностью оказывается предельная лаконичность, в типовом варианте ограниченная двух- или четырехстрочной строфой. Связано это с вполне понятной миниатюризацией аудиовизуальной рекламы (20 секунд — средняя протяженность ролика). С выявлением характерных свойств формального порядка нельзя обойти вниманием и структурные особенности поэтических текстов рекламной песни. Ранее было отмечено, что, если песенная реклама предполагает быть эффективной, она должна удивительным образом сочетать прагматику с поэтическим началом. Можно сказать, что при использовании традиционных поэтических средств особенность «поэтики» рекламных песен заключается в направленности комплекса выразительных средств (эпитетов, метафор и пр.) на характеристику свойств товара. Поэтическая структура текстов рекламной песни имеет свою специфику, в связи с чем необходимо хотя бы кратко затронуть вопросы ее синтаксической организации, ритмико-интонационной структуры и лексики.

В ситуации неподготовленного восприятия (а именно таким является восприятие реципиента) синтаксическая организация рекламного текста имеет большое значение. Рекламный песенный текст должен обладать качеством синтаксической целостности. Подобная степень единства обеспечивается тесной синтаксической спаянностью отдельных структурных частей, актуализирующих рекламную информацию и в итоге обеспечивающих активное продвижение рекламной идеи. Кроме того текст рекламной песни должен быть динамичным, разнообразным по интонации, так как только такой текст может способствовать привлечению внимания. С этой целью в песенных текстах широко используются такие приемы построения рекламного текста как риторический вопрос, восклицания, вопросно-ответная форма, обращения и другое. Для завершающих разделов характерны побудительные высказывания, как правило, с оттенком доверительной просьбы, совета, напоминания.

Не менее важная характеристика текста — ритмико-интонационная структура. Ритм и интонация должны способствовать удержанию внимания на наиболее важных участках текста. Для этого известная равномерность метризованного стихового размера может целенаправленно нарушаться, рождая смешение простого и сложного ритмов (что исключает монотонность), аритмичное чередование ударных и безударных слогов, прерывистость ритмики стиха. Задача этих приемов — сосредоточить и активизировать внимание слушателя, трансформировать непроизвольное внимание в заинтересованное. Будучи продуманы и заложены в текст копирайтером, приемы эти успешно «работают» в текстах рекламных песен.

Одна из важнейших характеристик рекламного текста песен — лексика. Стоит подчеркнуть особую значимость слов, составляющих оценочный пласт, в котором с особой

интенсивностью эксплуатируются понятия, связанные с позитивными интересами людей (например, известность, престижность, популярность, доброта, авторитет, надежность, практичность, гармония и т. д.).

Схематично охарактеризовав специфику содержания рекламной песни и некоторые ее структурные особенности, важно отметить, что исторические корни данной разновидности песенного жанра уходят в далекое прошлое, во времена уличной торговли, сопровождаемой многоголосьем торговых выкриков. «Выкрики — жанр очень древний, пока (в силу малой изученности) даже загадочный, — пишет А. Некрылова. — По-видимому, выкрики стоят где-то у истоков осознания магии ритмически выстроенных звуков, слов, фраз, у начала эмоционального восприятия чередования звуков разной высоты и длительности» [2, с. 96]. Выделяя в устной торговой рекламе XVIII — начала XX века две разновидности — выкрики и прибаутки, автор указывает, что именно выкрики тяготеют по способу «проговаривания» к музыкальной сфере, находясь между речитативом, с разной степенью приближения к разговорному скандированию «на одном полюсе и к мелодиям народных песен — на другом» [2, с. 94].

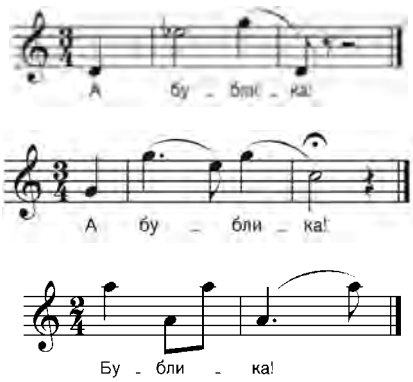
Рассматривая выкрики как прототип рекламной песни, следует подчеркнуть их общие черты. Например, важной их особенностью является краткость. Продолжительность выкрика зависит подчас от количества видов предлагаемых товаров, например: «Молодой картофель. Шпинат зеленый. Огурцы зелены, огурчики зелены хороши!» Облеченные нередко в стихотворную форму, выкрики сохраняют свою предельную краткость. Типична запись, сделанная А.Т. Гречаниновым в Коломне, с ремаркой: «Базар. Старик стоит около своего лотка с квасом и заливается на какой-то глас:

Молодой квасок!
Самый лучший квас!
Девушка пила,
Похваливала… ла… ла!

Музыкальными особенностями таких криков, обусловленными их рекламной функцией — привлечь внимание покупателей — становятся предельная громкость и специфическая интонационно-ритмическая структура. Само появление омузыкаленных криков, интонируемых с четко фиксированным звуковысотным положением тонов, связано с акустическими особенностями: певческий звук гораздо лучше слышен. Ситуация рынка, торговой площади или даже просто улицы требует повышенной выделенности, поэтому, вероятно, и «кри-и-и-к», поскольку он предполагает повышенную динамику подачи голоса. В записи выкрика торговки бубликами, сделанную Н.А. Невструевым, это свойство отмечено не только *fff* в кульминационной зоне выкрика, но и следующей ремаркой: «Воскресный базар. Толстая баба сидит на полене за лотком, стараясь перекричать шум толпы, гармоники, шутки и ругань» [3, с. 515]:

Выделенность того или иного крика из контекста конкурентных ему, возможна не только по принципу кто кричит громче, но и, как отмечает И. Земцовский, посредством «необыденности интонации» [4].
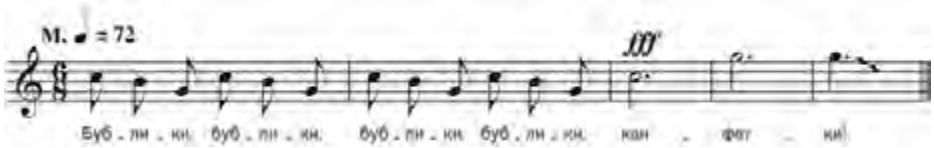
А.М. Листопадов, выразительно описывая Новочеркасских бублишниц и называя их крики «кукареканьем», видимо, хотел подчеркнуть не только их раннее пробуждение, но и выразить необычность их торговых призывов. Приведем ремарку и несколько листопадовских записей: «Вслед за курами и петухами по утрам рано вылазят из своих “курятников” (домов) где-нибудь на окраине города новочеркасские бублишницы с корзинами, из которых выглядывают вкусные бублики (те же московские баранки, только крупней и сдобней) и начинают свое “кукареку”» [5, с. 509]:



Отталкиваясь от естественно присущего речи звукового контура, каждый «исполнитель» выкрика стремился к такому звуковому «маркеру» своего товара, который был бы сугубо индивидуален, если не эксклюзивен, и мог бы непременно выделить его из массы ему подобных.

Особенность музыкально-текстовой формы выкриков — вариативность, достигаемая изменениями при многократном повторении названия предлагаемого товара. «Продавец вовсе не кричит задолбленное, а естественно варьирует свой “напев”» [4, с. 105]. Эта вариативность буквально «пронизывает» напев выкрика, что особенно ярко выявляется в выкриках с более развернутым текстом, как в следующей записи А.М. Листопадова, предваренной ремаркой: «Красивый, высокого роста мужчина, веселый балагур носит бублики в корзине на голове. Остановится, левой рукой подбоченится, правую поднимет и начинает дирижировать самому себе» (цит. по: [5, с. 509]).

Сам факт записи русскими композиторами и исследователями фольклора рубежа XIX—XX веков торговых выкриков свидетельствовал об их принадлежности к явлениям эстетически значимым и обладающим мощной силой суггестии; не случайно этот феномен был популярен вплоть до 30-х годов XX столетия и, думается, может считаться одной из проторекламных песенных форм.





В советские времена идеологи по достоинству оценивали возможности воздействия песни на социум. Этим объясняется стремление всех промышленных и сельхозпредприятий, претендующих на высокое звание передовых, иметь свой гимн, или, как сказали бы сегодня — корпоративную песню. Обилие рекламных песенных хитов (хотя их так не называли) в аудиальном пространстве российских городов было чрезмерным, однако их единый оптимистический тонус с окраской мирной героики создавал некое стилевое единство, позволяя зарабатывать на тиражировании подобных штампов как поэтам, так и композиторам средней руки. Чтобы проникнуться духом этой трудовой корпоративной поэтики, стоит процитировать фрагмент текста одного из таких «шедевров», восславившего службу по безопасности труда, а потому названного незамысловато — «Гимн безопасности труда»:

У нас с тобой дороги разные,
Они нас к подвигам зовут.
Даешь приемы безопасности,
Счастливый и здоровый труд!
Припев:
Одни штурмуют галактики,
Другие строят города,
А мы особые романтики
По безопасности труда.

Современный рекламный контент содержит большое разнообразие песенных аудиотекстов, достойно продолжающих и развивающих практику прошлого. Радийный и телевизионный эфир обильно украшен рекламными хитами не в меньшей степени, нежели авторскими популярными эстрадными шлягерами. Встроенная в общую эфирную рамку песенного хит-парада, рекламная песня — по сравнению с иными видами рекламы — мощно оснащена всем необходимым для решения своей главной задачи — продавать. И этим оснащением служит не только музыкальный формат, создающий подпитку архетипическими смыслами, которые несут массовому сознанию понятия «песня», «музыка», «искусство». Весьма важны здесь мотивационные рычаги. Любопытно, что по результатам контент-анализа ста рекламных песен, звучавших в радиоэфире на протяжении сентября 2010 года, в ряду мотивов, заложенных копирайтерами в тексты, оказались экономия, престиж, уникальность торгового предложения, мода, новизна, здоровье, удовольствие и комфорт.

Причем, именно последние две позиции оказались лидирующими. Очевидно, что эффективность данных мотиваций обусловлена тем, что искусство, как и развлечение, или, говоря иначе, искусство как форма развлечения востребовано потребителем именно благодаря глубоко позитивным переживаниям, основой которых выступают комфорт и удовольствие. Этому есть и философское обоснование, и житейское: ведь жажда получать удовольствие предопределена самой человеческой жизнью, ее скоротечностью. Товар же, продвигаемый в формате песни, то есть искусства, самой формой своего предложения потребителю уже создает *предвкушение* этого удовольствия, душевного комфорта.

Весьма любопытное наблюдение того же контент-аналитического опыта заключено в том, что предметная сущность продвигаемых посредством песни объектов, оказалась также связанной со сферой удовольствий. На первом месте здесь оказался шопинг (27,6 %), на втором весьма плотское наслаждение — пища и процесс ее поедания (продукты питания — 23,8 %), далее идут в убывающем порядке салоны красоты (11,4 %), предметы домашнего обихода (9,5 %), услуги (т. е. то, что создает нам бытовую комфортность — 9,1%) и далее — клубы, кафе и рестораны (8,6 %).

Вполне естественно, что обращение к массовому сознанию осуществляется посредством демократичных музыкально-стилевых средств. Доминирует стилистика популярной эстрады, в наибольшей степени отвечающая представлениям среднестатистического обывателя о развлечении посредством музыки. По данным анализа это 76,5 % общего контента. Другие стилевые пласты представлены в меньшей степени: либо в силу возрастного ограничения их целевой аудитории, как например, хип-хоп (17,6 %) или рок-н-ролл (2 %), либо по причине присущего им оттенка элитарности, как, например, блюз и джаз (3,9 %). Важно подчеркнуть, что музыка, сама по себе являясь средством мнемоники — улучшения запоминания — в версии музыкально-стилевых пристрастий массового потребителя, гарантирует и внимание, и запоминание, и эмоциональный градус азарта, столь важный для покупательской активности.

Таким образом, прочная мотивационная основа рекламной песни вкупе с эстетическими и мнемоническими свойствами жанра предопределяет эффективность ее воздействия на потребителя, а в итоге, и экономическую эффективность. Последним обусловлена повышенная востребованность данного жанра со стороны рекламодателей, мощное же декорирование рекламным песенным массивом современного жизненного пространства — лишь следствие. Однако процесс этот повлек за собой внутреннее развитие рекламной песни — появление новых стилевых, музыкально-жанровых, композиционных решений и — даже шире — новых жанровых ее разновидностей.

Поскольку практика обычно опережает теорию, очевидно, что обобщение новых наработок, выделение основных видов рекламных песен, определение неких тенденций развития рекламного песнетворчества — задача, пока что нерешенная. И все же желание внести некоторую ясность в эти вопросы подвигла автора данных размышлений на попытку сделать некоторые обобщения.

Приступая к решению намеченной задачи, следует подчеркнуть, что «формат» рекламной песни жестко

регламентирован рекламными целями, в соответствии с которыми можно, думается, выделить те или иные разновидности жанра. Первая цель полностью соответствует главной цели рекламы — *привлечь внимание*. Ею обусловлено появление «родовых» образцов рекламных песен, или точнее — песенок, «корни» которых — в уличной торговой рекламе. В американской рекламной практике, как известно, они получили название «jingles» — звоночки, бубенцы [3, с. 118]. На самом деле это очень меткое определение, так как звук бубенца или звонка есть сигнал к привлечению внимания. Этой же функции соответствуют и ключевые характеристики песенок-джинглов — краткость текстовой части (две, максимум четыре строки) и смысловая простота — информация о самом главном:

Батончики от Винтера — вкуснейшая еда!
Батончики от Винтера в продаже есть всегда!»

Не менее примитивизирована и формульная мелодия. Все это, при сжатом временном формате (8—11 секунд), — гаранты молниеносной запоминаемости, способные достигать эффекта паранойяльного «преследования» сознания потребителя.

Вторая важная цель рекламы — *информирование о свойствах товара*, и ей соответствует иной тип рекламных песен. Типичный пример такого рода — рекламная песня торгового дома «Максидом», с исчерпывающей подробностью информирующая потребителя о номенклатуре имеющихся товаров:

Нужна сантехника, плитка, керамогранит?
Вам мастер любой адресок объяснит,
Радиаторы, мебель — найдете всегда,
Двери, обои, цемент — без труда…

Очевидно, что художественная ценность слова, образность и метафоричность, присущие поэтическому слогу, остаются «за кадром» подобного рода «шедевров» в угоду простой информационной прагматике. Обычно это полнометражные рекламные песни, занимающие 20—30 секунд эфирного времени со столь же незамысловатым интонационным наполнением мелодии, как и в первом случае.

Третья цель — *имидж*. Тип песен, ей соответствующий, реализует *имиджевые* притязания рекламы. Это песни, в которых практически отсутствует привязка к товару, производителю, то есть к чему-либо приземленному. Они как бы о высоком — о жизни, о любви, о мире, об удаче, о доме. Такие песни «работают» на более отдаленные и сложные задачи, как правило, они нацелены на создание бренда. Кто сегодня не может напеть нежную мелодию с проникновенными словами из рекламы Kinder chocolate:

Мама — первое слово, главное слово в каждой судьбе,
Мама — жизнь подарила, мир подарила мне и тебе!

Ничего рекламного в привычном смысле слова нет ни в мелодии, ни в тексте этой песни, весьма значимой для стратегических рекламных целей и задач фирмы производителя.

Следует отметить, что развитие имиджевого направления рекламной песенной практики — интересная тенденция современности. Такие песни характеризуются притязательностью к художественным свойствам текста и к мелосу, который по уровню качества не должен «опускаться» ниже хитов популярной песенной лирики.

Можно вычленить еще, как минимум, два типа рекламных песен, которые по разному «интерпретируют» имиджевые цели рекламы. Это песни, в которых обыгрывается образ фирмы, производителя, заведения, предлагающего услугу с целью формирования связи с потребителем на ментальном уровне, как например, рекламная песня клуба «R»:

Настало время перемен, удачи и везений,
И Вам секрет откроет «R» азарта приключений.
Звезды, дождь алмазный град с Фортуной дарит встречу,
В элитной атмосфере «R» проведите вечер!

Очевидно, что в далеких от совершенства стихах сделан акцент на эмоциональном — атмосфере, чувстве перемен, драйве азарта, всём том, что так существенно для потребителя клубной жизни.

Следует также отметить песни, прямо нацеленные на формирование бренда — на создание максимально лояльного отношения к производителю и его товару, если не сказать больше — на создание атмосферы любви к нему. Это очень необычные образцы, и, на первый взгляд, бывает сложно догадаться, что перед нами именно рекламная песня, а не хит сезона. В этих случаях потребитель имеет дело с полнометражными развернутыми песенными «полотнами», время звучания которых от трех минут и более. Это песни с художественно ориентированным текстом, нередко имеющим некую обобщенную сюжетную канву, с развитой достаточно выразительной мелодикой. Типична в этом плане песня фирмы по производству окон «Геолан»:

На город опускается ночь,
Краски дня надолго блекнут,
Ласковый летний дождь
Каплями стучится в окна.
День исчезает вдали,
Город снова засыпает,
И загораются в окнах огни,
Глазами домов моргая …

В данном случае перед нами среднестатистические стишки незамысловатого лирика, описывающего все, что он видит вокруг доступными и понятными всем и каждому словами. Текст не содержит и намека на его рекламную сущность. О том, что перед нами образец рекламной продукции, слушатель понимает лишь с наступлением припева, в каждую строку которого инкрустировано название фирмы и который содержит фразу, варьирующую слоган фирмы: «Геолан — окна с видом на счастье»:

Геолан — небо над головой, тают с восходом звезды,
Геолан, окна навстречу открой, навстречу летнему солнцу!
Геолан — надежный заслон на пути непогоды, ненастья,
Геолан — и значит, в доме твоем окна с видом на счастье!

Данный тип песни можно было бы отнести к корпоративным, если бы не умышленная дистанцированность их

содержания от рекламной ориентации. При этом они содержат две важные для такого рода песен характеристики. В них изложена прямо или опосредовано идеология бренда, как в приведенном выше образце, и потому они носят, как правило, славильный характер, приближающий их стилистику к гимническому жанру. Таковы гимн авиакомпании «Трансаэро» и беспрецедентный образец рекламно-гимнического жанра гимн компании «Российские редкие металлы», выполненный в традициях официальной советской песни.

И последний тип рекламной песенной продукции, который вне меньшей степени корреспондирует с практикой советской эпохи — это корпоративные песни *открыто рекламного характера*. Один из успешных образцов последнего времени — корпоративная песня оператора сотовой связи «Мегафон». В отличие от предшествующей разновидности, в таких песенных образцах тотально акцентировано имя фирмы, предприятия, производителя услуги, в данном случае — провайдера. В развернутой песне (3,36 мин.) все построено на озвучивании ключевого слова «Мегафон», только после одного прослушивания этого образца, даже если человек никогда не слышал этого названия, оно запомнится ему на всю жизнь.

Итак, рекламно-песенная феерия эфира дарит потребителю разнообразие рекламных песенных образцов успешно «пакующих» товар в музыкальную «обертку», способствующую успешному его продвижению благодаря акцентированию фактора удовольствия и развлекательности. Очевидно также, что важной тенденцией развития песенной рекламной практики становится осмысленное и дифференцированное по целям использование жанра рекламной песни, что и порождает множество ее разновидностей.

Не менее существенной проблемой, которая требует специального изучения, оказывается *собственно музыкальная сторона* рекламной песенной продукции; ее основу составляет либо оригинальный авторский материал, своим ранее сложившимся и хорошо известным потребителю, либо используемые в рекламной практике песни-доноры, подпитывающие целое эмоционально-образным потенциалом. Но это — тема другого исследования.

Список литературы

1. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке // А. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. II. — Л.: Советский композитор, 1981.
2. *Некрылова А.* Выкрики бродячих торговцев и ремесленников (Россия, XVIII — начало XX в.) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. — Л.: ЛГИТМИК, 1990.
3. *Феофанов О.* Реклама: новые технологии в России. — Минск, 2000.
4. *Земцовский И.* Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры. — Л.: ЛГИТМИК, 1990.
5. *Янчук И.* Несколько замечаний об источниках изучения первобытной музыки // Труды музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ТМЭК ОЛЕАЭ) Т. 1. — М., 1911.

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.



IV НАСЛЕДИЕ

УДК 72.01
ББК 85.101

Е.С. КУЗНЕЦОВА

СПЕКТР ЦЕННОСТЕЙ ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ

Рассмотрены основные ценности, характеризующие памятник архитектуры, в том числе — историческая, художественная, сакральная, научная, градостроительная и утилитарная (функциональная) ценности. Дифференцированы их источники и признаки. Подробно рассмотрены основные ценности, характеризующие памятник архитектуры дифференцированы их источники и признаки. Всего анализируется шесть ценностей: утилитарная, сакральная, историко-мемориальная, художественно-эстетическая, научная, градостроительная. Отдельно рассмотрена способность архитектурных сооружений оказывать эмоциональное воздействие на человека.
Ключевые слова: памятник архитектуры, утилитарная ценность, историческая ценность, сакральная ценность, художественная ценность, научная ценность, градостроительная ценность, эмоциональное воздействие.

Вопросы ценности памятников архитектуры начали занимать исследователей практически одновременно с появлением реставрационной теории. Их разработкой занимались как зарубежные исследователи (А. Ригль, Ч. Бранди, В. Фродль), так и отечественные (Е.В. Михайловский, Д.С. Лихачев, А.В. Иконников, О.И. Пруцын, Е.Н. Селезнева, А.С. Щенков и др.). Ценности исторических зданий рассматриваются в ряде основополагающих документов: в Венецианской хартии 1964 года, системе критериев ЮНЕСКО, а также в Федеральном законе об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации и многих других.

Основными ценностями исторических зданий специалисты признают историческую (мемориальную) и художественную (эстетическую), а также сакральную, научную, градостроительную и утилитарную (функциональную). Однако в настоящее время известно лишь некоторые системные исследования, посвященные разработке ценностного подхода к архитектурному наследию[1], но и они не дают четкого понимания того, в чем заключается ценность исторических зданий и из чего она складывается.

Утилитарно-функциональная ценность исторического здания

Утилитарный аспект произведения искусства заключается в возможности его использования в целях удовлетворения практических потребностей жизни [1]. Исходя из этого, можно утверждать, что утилитарная ценность изначально присуща любому сооружению, поскольку здания всегда возводятся для выполнения определенной функции. По словам Ж.М. Вержбицкого, «специфика произведений архитектуры состоит в том, что материальное (функционально-техническое) и духовное нераздельно слито в них, составляя целостность, которая обладает качествами, не свойственными каждой части в отдельности» [2, с. 23]. Согласно известному высказыванию Петера Беренса, «архитектура служит двум идеалам: практицизму и красоте». В то же время, «утрачивая первичное функциональное назначение, произведение архитектуры не теряет ценностного значения как символа культуры и традиции» [2, с. 23], то есть отсутствие данной ценности у памятника архитектуры не лишает его этого статуса (например, руины, акведуки или триумфальные арки). Тем не менее, утилитарная ценность крайне важна как условие включения архитектурного сооружения в повседневную жизнь человека.

Утилитарная ценность связана с материей здания, как субстанцией, конструирующей определенную форму. Ценность заключена в решениях по организации внутреннего пространства и в некоторых характеристиках самой материи (например, прочность, энергосберегающая или звукопоглощающая способность и прочие), а выражается ценность в таких понятиях как комфорт, безопасность, просторность, возможность исполнять функцию, а также возможность приносить прибыль.

Основные уровни утилитарной ценности:

- *способность исполнять функцию* (возможность использования в целях удовлетворения потребностей) — базовый уровень утилитарной ценности, который обеспечивается, прежде всего, прочностью здания, то есть его способностью выдерживать нагрузки без разрушения. Конструктивные элементы не должны обладать критичным процентом износа. Прочное здание безопасно и обеспечивает минимально необходимые условия для использования. Низкий показатель этой характеристики выражается словами «ветхий», «аварийный». Помимо прочности, способность исполнять функцию предполагает определенную целостность здания — крепкие стены без крыши или отсутствие лестниц делают его непригодным для использования;
- *комфортность* — определяется совокупностью положительных психологических и физиологических ощущений человека в то время, когда он находится в здании. Комфортные условия создаются за счет благоустроенности помещений, просторности, температуры, освещения и вентиляции;
- «*гуманность*» — термин взят у финского архитектора Алвар Ааалто, но о гуманности говорил и Марк Витрувий, описывая ее как категорию пользы, которая определяется «безошибочным и беспрепятственным для использования расположением помещений и подходящим и удобным распределением их по сторонам света в зависимости от назначения каждого» [3, с. 24]. Гуманная архитектура — значит удобная для существования в ней человека, органически соответствующая его потребностям. Такая архитектура добавляет сил, а не отнимает энергию, она обеспечивает человеку гармоничные условия жизни. Приспособление исторических зданий для удобного использования инвалидами значит превращение их в «гуманные». Историческое здание, приспособленное под библиотеку, в которой можно работать без ущерба для здоровья целый день — гуманное. Больничные стены, которые не угнетают пациентов, а способствуют выздоровлению, свидетельствуют о наличии у здания утилитарной ценности высшего порядка.

Сакральная ценность исторического здания

Сакральное — святое, священное, то, что противостоит мирскому. Это важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области бытия и состояния сущего, воспринимаемые сознанием как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные.

Архитектурное сооружение, обладающее сакральной ценностью (как правило, это религиозные сооружения), воплощает в себе идеи и образы божественного, священного, активно воздействует на зрителя и дает ему возможность пережить опыт взаимодействия со священным. Достигается это через особую иконографию и организацию внутреннего пространства строения, а также через его связь с местом, наличие священных реликвий или соотнесенность с важными событиями историко-религиозного характера. Архитектура становится сакральной в том случае, если для определенного круга лиц она обнаруживает инобытие.

[1] Одной из первых система оценки архитектурной ценности зданий в контексте городской среды была разработана в Дании в 1990 году (InterSAVE). Исследовательская программа ценности наследия осуществлялась также в Лос-Анджелесе, в Институте сохранения памятников фонда им. Гетти в 1998—2005 гг.; результатом программы стал ряд публикаций, представляющих интерес по отдельности, но не выстраивающихся в какую-либо систему.

Источники (носителей) сакральной ценности в архитектурном сооружении:

- *иконография*. Сакральная архитектура, как правило, обладает легко опознаваемой иконографией, смысл которой, впрочем, для многих остается сокрытым, но все равно пробуждает религиозные чувства или иные переживания. Мы легко можем понять, что перед нами церковь, часовня, звонница или захоронение благодаря присущим им специфическим архитектурным формам и элементам: куполам, закомарам, апсидам, крестам и пр. Внутреннее пространство подобных сооружений (крестово-купольное устройство, закрытая алтарная часть, «небеса», хоры, живописная система и пр.) также ориентирует зрителя и воздействует на него особым способом. Внешний и внутренний облик сакральных сооружений подчинен строгой системе канонических форм, призванных создать образ Царствия Небесного и вознести душу верующего к высшим материям. По мнению С.С. Ванеяна, «архитектура в лице архитектурной постройки способна соотноситься с некоторым набором истин, вызывать в сознании те или иные смысловые ассоциации или просто стимулировать мыслительные процессы» [4, с. 53]. Таким образом, сооружение, формы которого прочно ассоциируются с присутствием инобытия, мы считаем обладающим сакральной ценностью;
- *связь с определенным местом*. Нередко место, на котором располагается религиозное сооружение, обладает большим значением и сообщает зданию дополнительную сакральную ценность. О важности места мы узнаем через связанное с ним предание, легенду или из истории сооружения. Как отмечал А.С. Щенков, «первым из качеств памятника должна быть названа его связь с конкретным местом. Так, воссоздание в XIX веке Десятинной церкви на месте обнаруженных фундаментов древнего киевского храма делало в глазах современников новую постройку законной преемницей прежней. Связь с местом — исходный пункт всех опытов восстановления памятников, оцениваемых как религиозная или национальная святыня. Сюда же следует отнести такое качество, как сохранность части подлинного материала, включение которого даже в практически новую постройку как бы освящает ее. При этом подлинный материал может полностью скрываться облицовкой: в первой половине XIX века важным считался не столько создаваемый материалом внешний вид, сколько сам факт его присутствия» [5, с. 89]. Г.И. Ревзин отмечает, что «конкретная специфика территории, мифология места, на котором возникает святилище, оказывается своего рода иконографической программой храма, основой его семантики» [6, с. 29];.
- *связь с событием, личностью*. Сакральную ценность архитектурного сооружения увеличивает его связь с определенным событием — проявлением священного или взаимодействия с ним. Событие не обязательно должно быть историческим или научно подтвержденным. Это может быть поверье: например о том, что церковь построена на месте видения Богородицы, или что в данном храме мироточат иконы. Это может быть предание: Троице-Сергиева лавра почитается в том числе как место, связанное с деяниями Сергия Радонежского;
- *наличие святыни*. Святыня способна переносить свою ценность на все сооружение, в котором она находится, расширять диапазон его сакральной ценности. В то же время нельзя сказать, что музей, в котором хранится значимая икона, превращается в сакральное пространство. Успенский собор в Москве до сих пор почитается как место, в котором хранилась Владимирская икона Божией Матери несмотря на то, что сейчас она передана Государственной Третьяковской галерее. В Спасо-Преображенском монастыре Старой Руссы отмечено место, где прежде находилась чудотворная Старорусская икона Божией Матери, перевезенная в Тихвин и там затерявшаяся. Монастырь ныне превращен в музей, но сохраняет, как нам кажется, сакральную ценность благодаря связи со святыней. Святыни редко перемещали из одного храма в другой, как правило, они хранились там веками, по крайне мере, до прихода советской власти, когда церковные ценности вывозились, продавались, терялись. Сейчас их пытаются вернуть именно в те храмы, в которых они когда-то находились;
- «*намоленность*». Данное качество субъективно, и его наличие определяется людской молвой, отношением прихожан, личными ощущениями и далеко не всегда находится в прямой зависимости от возраста и времени функционирования храма (то есть от количества вознесенных в нем молитв). Некоторые места — внутри и снаружи архитектурной формы — считаются чудодейственными, обладающими целительной или умиротворяющей, сильно «заряженной» атмосферой, но только для определенного круга людей, которые в данном месте ощущают наиболее сильное проявление священного. Неверующий человек если и почувствует в таком месте трепет, то, скорее всего, из-за осознания его древности, подлинности, гармонии или связи с важным историческим событием. Один из ярчайших примеров «намоленного» места — часовня Ксении Блаженной в Петербурге, построенная рядом с местом упокоения святой. Каждый день к этому небольшому храму приходят сотни людей, чтобы прикоснуться к его стенам — это считается лучшим способом обратиться к почитаемой святой.

Историко-мемориальная ценность памятника архитектуры

По словам А.С. Щенкова, «термином “историко-мемориальная ценность” можно обозначить те содержащиеся в памятнике исторические сведения, которые не просто воспринимаются разумом, но одновременно переживаются эмоционально.

Так, человек может при контакте с памятником не только осознать, но и ощутить свою связь с минувшими

событиями отечественной истории. В другом случае — через посредство архитектуры может возникнуть чувство общности с великими деятелями прошлого, чья жизнь была связана с тем или другим памятником, в третьем — преклонение перед созидательными способностями человека, возводившего сооружения» [7, с. 147—148]. Иными словами, историко-мемориальная ценность памятника заключается в способности указывать на прошлое, прояснять его и сохранять память о нем.

В той или иной степени историко-мемориальной ценностью обладает каждое здание, но чем больше его возраст, значительнее события, с которыми оно связано, тем выше ценность. Для города в равной степени важны как исторические памятники-доминанты (квартиры и мастерские известных людей, дворцы, церкви и пр.), так и средовая застройка (жилые и доходные дома, фабрики, служебные строения и т. д.), поскольку те и другие раскрывают разные стороны минувшей жизни. Памятники архитектуры, обладающие исторической ценностью, являются хранилищем разнообразных сведений о прошлом, поддерживают память и преемственность времен, усложняют смысловое пространство города и обогащают повседневный опыт горожанина, в некоторых случаях способствуют формированию особого духа места.

Историческая ценность важна не только для науки, как источник достоверных сведений, но и для каждого, кто взаимодействует с памятником, поскольку дает возможность перенестись в другую эпоху, смотреть глазами человека прошлого. Переживать и понимать историю можно только имея перед собой «обломки прошлого».

Зачем переживать историю? Людям не просто интересно, как было раньше, история для нас — источник вдохновения, идей, опыта и в конечном итоге — способ познания настоящего (через сравнение). А. Э. Гутнов отмечает, что «ощущение своего времени невозможно вне исторического напластования времен <...> само новое осмысляется, как новое, только в сравнении со старым, а без этого лишается временной конкретности своего существования» [8, с. 204].

Источники историко-мемориальной ценности исторических зданий:

- *подлинный материал*. Памятники — материальные свидетельства тех или иных событий, и только подлинный материал способен передать достоверную и наиболее полную информацию о них. «Подлинные вещи несут в себе некое историческое послание, и их утрата означает разрыв связи времен» [9, с. 58]. Подлинную материю памятника невозможно восстановить или восполнить, поэтому с ее исчезновением стирается память, перекрывается канал, по которому шла информация о прошлом. У подлинного материала есть еще одно важное качество. «Для архитектурного сооружения, понимаемого как памятник истории, ценно не только то, что передает нам черты его изначального облика, но также (и часто в не меньшей степени) все то, что свидетельствует о его жизни во времени — последующие изменения и даже следы естественного разрушения» [10, с. 204]. Позднейшие наслоения, патина времени, следы разрушений — все эти признаки подлинной материи не только хранят информацию о прошлом, но также вызывают трепет («то самое здание, в котором...») и чувство сопричастности истории;
- *древность*. В Российской Федерации памятниками архитектуры признают здания, возраст которых достиг хотя бы 40 лет [11, ст. 18, п. 7]. В Санкт-Петербурге действует закон «О режимах зон охраны...», запрещающий сносить здания, построенные до 1917 года. Чем древнее памятник, тем больше событий он пережил и тем уникальнее информация, которую он может передать;
- *связь с событием*. Все памятники архитектуры так или иначе связаны с историческими событиями — их строили, ими пользовались люди прошлого, и уже в одном этом заключается ценность: «историческую науку памятник интересует как подтверждающая фактологическая структура, являющаяся свидетелем того или иного события, процесса, явления» [12, с. 2]. В то же время памятник может быть задействован в ходе важных исторических событий (дворцовые перевороты, собрания литературных кружков, принятие государственных решений, проведение съездов и т. д.) либо являться результатом этих событий. Как пишет Н.Н. Воронин, «сооружение зданий в Древней Руси очень часто связывалось с определенным событием в поступательном развитии государства или в истории русского народа, память о котором увековечивалась в данном здании, в его образе. Так, здание становилось мемориальным сооружением, "памятником" в буквальном смысле слова» [13, с. 68]. В таких случаях историко-мемориальная ценность зданий становится существенно выше;
- *связь с личностью*. Данная характеристика близка по смыслу предыдущей. Чем значительнее личность, с которой связано здание, и чем теснее эта связь — тем выше его историко-мемориальная ценность. Такой ценностью обладают не только дома выдающихся писателей, художников, политиков, ученых и пр., но и те здания, в которых они просто останавливались, выступали или часто проводили время;
- *способность проецировать историю в настоящее*. Эта характеристика воздействует на повседневный опыт человека и связана с тем, как памятники создают атмосферу ушедшей эпохи, высвечивают историю, напоминают о прошлых событиях и достижениях и тем самым благотворно влияют на ныне живущих. Чтобы ощутить эту ценностную характеристику, человеку совсем не обязательно читать специальную литературу, проводить исследование, участвовать в экскурсии, ему достаточно просто жить рядом с историческими зданиями. Наиболее успешно данная характеристика реализуется памятником в случае его включенности в ансамбль или ландшафт — благодаря этому создается целостный образ;

- *символизация эпохи*. Некоторые архитектурные памятники не просто связаны с конкретным событием или личностью, а воплощают в себе целый пласт истории. Виктор Гюго называл их «накипью от постоянного бурления человеческих сообществ». Итальянский архитектор и ученый Альдо Росси писал, что это произведения, «отмечающие новые этапы в развитии мировоззрения, — знаки масштабных перемен, которые связаны в первую очередь с периодами революций и решающими событиями в историческом развитии города» [14, с. 230]. Как представляется, к таким памятникам можно отнести комплекс Московского Кремля, собор Покрова что на Рву (Василия Блаженного), Казанский собор в Петербурге, Зимний дворец и др.

Следует отметить, что историческая ценность наиболее подвержена влиянию идеологии и может быть сильно преувеличена или занижена в зависимости от политической и социокультурной обстановки.

Художественно-эстетическая ценность памятника архитектуры

Художественно-эстетическая ценность памятника архитектуры пробуждает в человеке специфические эмоции и переживания, которые можно определить с одной стороны как любование, восхищение, наслаждение, с другой — как преклонение, благоговение, возвеличивание и проч. Источником подобных ощущений является внешний облик здания (форма), его целостный образ, который складывается из множества характеристик: размера, композиции, пропорциональности и соотнесенности элементов, декора, фактуры материала, цвета, игры света и тени, патины и проч. Признавая тесную взаимосвязь эстетических и художественных качеств памятника, их следует все же различать.

По мнению Л.Н. Столовича, эстетическая ценность всегда имеет два плана. «Первый план, или “слой”, представляет собой чувственную реальность — внешнюю форму предмета, его величину, цвет, освещенность, фактуру или звучание. Второй план, “слой’ — то, что находится за этой чувственной реальностью, то, что в ней проявляется» [15, с. 21]. Первый план — эстетическое, второй — художественное.

Художественное — это замысел архитектора, образ, который он создал. Эстетическое — элементы, посредством которых достигается создание художественного образа. «Архитектурный образ выражает тот или иной комплекс идей путем создания архитектурными средствами определенных общих эмоций: впечатления торжества или величия, грубой силы или тонкой одухотворенности, суровой строгости или светлой мечты и т. п.» [13, с. 51].

Художественный образ уникален и неповторим, средства выразительности общие для всех, но их выбор и сочетание рождает бесконечное множество вариантов произведений, которые не обязательно приводят к созданию архитектурного шедевра. Эстетически оценивается, прежде всего, форма произведения, с художественной точки зрения важен его смысл, послание. Художественное не может существовать без эстетического. Отсутствие последнего выводит объект из сферы искусства, но эстетическое — может без художественного. Например, руинированный памятник утрачивает свою художественную ценность, так как более не воспроизводит изначальный замысел архитектора, но при этом сохраняет эстетическую ценность — его облик может вызывать у зрителя сильное эмоциональное переживание, связанное именно с тем, как он выглядит.

Несмотря на различие художественного и эстетического в структуре памятника, мы соединяем их в одну ценность, поскольку они имеют общее начало — замысел архитектора.

Источники художественно-эстетической ценности:

- *целостность, репрезентативность*. Целостность — это высокий процент сохранившихся форм, читаемая иконографическая система. Разрушенное здание, утратившее большое количество элементов, воспринимается с трудом, сложно зрительно восстановить его облик. «Эстетическая оценка направлена, прежде всего, на целостность форм предмета, выражающую способ его организации и способ существования в контекстах среды и культуры» [16, с. 78]. С другой стороны, как уже упоминалось, руинированный памятник также может быть источником эстетических переживаний, хотя для этого он должен быть включен в определенный контекст — природный или искусственно созданный, чтобы не вызывать негативное чувство заброшенности, упадка, разрушения;
- *выразительность художественного образа*. В архитектуре, как и в любом произведении искусства, заключены две вещи: выражаемое и то, что его выражает. Каждое произведение архитектуры должно быть проявлением идеи его создателя, некоторым текстом, написанным особым языком, который «базируется на способности пространственных отношений — тектоники, пропорций, ритма, силуэта, цвета, тона — оказывать определенное эмоциональное воздействие на человека» [16, с. 74]. С помощью этого языка можно выразить многообразные душевные состояния, сделать здание или бытовую вещь носителем определенного настроения. Выбор этого языка зависит от среды, культуры и конкретной функция сооружения. Художественный образ архитектурного сооружения возникает благодаря построению определенной иконографической системы. Иконография памятника воспринимается «как отражение тех социальных и ритуально-символических (т. е. мировоззренческих) структур, которым здание служит» [5, с. 89]. Обращение к иконографии в сочетании с разносторонним исследованием социальных и эстетически-художественных аспектов искусства является одним из условий верного понимания художественного произведения. Художественную ценность памятника повышает свое-

образие и неповторимость архитектурного и конструктивного решения, отсутствие каких-либо аналогов в мировой строительной и художественной практике, уникальность сооружения с точки зрения способа воплощения в нем определенного образа. Ценно также и умение соблюсти канон. Для современности большое значение имеют не только оригинальные, но и типичные, характерные для своего времени сооружения. Эстетическое восприятие во многом обусловлено кругом знаний и представлений человека, его опытом, культурной принадлежностью;

- *красота*. Признание чего-либо красивым является высшей эстетической оценкой. Мера красоты здания с давних пор определяется гармонией и пропорциональностью частей, привлекательностью цвета и игрой света, уподобленностью природе, соответствием цели и т. п.
- Существуют объективные причины, по которым определенные формы, линии, краски отражаются в нашем сознании как красивые. Однако универсальных формул создания красивых зданий не существует, так же как формул, по которым мы можем рассчитать степень красоты того или иного здания. Как пишет Н.Н. Воронин, «качества здания — его объем, высота, характер внутреннего пространства, его освещение и т. п., не требовали их “чтения”, то есть расшифровки; они были доступны сознанию народа, действуя “материально” на душу, непосредственно “поражая” чувство» [13, с. 52].

Восприятие красивого во многом иррационально, инстинктивно. Часто для нас красиво то, что выходит за рамки правил, нарушает их. Дж. Рескин считал, что термином «архитектура» мы имеем право называть только такое искусство, «которое, допуская и используя требования и методы строительства, накладывает на создаваемые ею вещи свойства и качества быть чем-то прекрасным и достойным почитания, хотя и не являющиеся необходимыми» [17, с. 56]. Красота является чем-то «безусловно ценным, что существует не ради другого, а ради самого себя, что самим существованием своим радует и удовлетворяет нашу душу, которая на красоте успокаивается и освобождается от жизненных стремлений и трудов» [18, с. 35].

Кажется, что с течением времени представление о красоте меняется, на самом деле происходит выбор тех или иных ее форм, либо заблуждение, подмена красоты другими явлениями как следствие сложившейся моды, культурной ситуации и пр. По словам У. Эко, «красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные обличия в зависимости от страны и исторического периода» [20, с. 8].

Важно, чтобы новое понимание красоты не вытесняло и не отрицало старое. Идеи красоты развиваются и возвращаются. Французский архитектор и реставратор Виоле-ле-Дюк называл собор Василия Блаженного «огородом чудовищных овощей» [35, с. 8], его мнение сильно повлияло на отношение русских людей к собственной архитектуре. Сегодня сложно найти человека, который не восхищался бы самобытной красотой этого храма. Очень долго в постройках древнерусских архитекторов не видели никакой красоты и ценности, считали их варварскими, но в XIX веке их красоту открыли, стали любоваться асимметрией, неровностью стен и т. д. Долго ждали признания московская школа, потом архитектура барокко. Сегодня мы открываем красоту построек конструктивизма.

Нельзя утверждать, что каждое здание может быть признано красивым, в зависимости от оценки смотрящего. Если уродливое здание кем-либо признается красивым, значит, в его оценке проявляются субъективные факторы — воспоминания, ассоциации, давление моды, либо смотрящий принимает за красоту нечто другое — особую атмосферу, историческую нагрузку, очарование окружения и пр. Справедливо и обратное: если кто-либо считает красивое здание уродливым, значит, у него не в полной мере развито эстетическое чувство, понимание красоты, недостаточно знаний об архитектуре либо здание кажется непривлекательным из-за плохого окружения.

Научно-познавательная ценность памятника архитектуры

Научно-познавательная ценность памятника архитектуры определяется объемом сведений, которые может дать его изучение: об уровне производительных сил общества, социальном устройстве, конструктивных особенностях и приемах возведения сооружений, развитии архитектурных форм, художественных взглядах, религиозных воззрениях и т. д. Поскольку памятник «создан в данном месте, в данное время, при определенных местных условиях», он «представляет собой многогранный, комплексный источник, позволяющий судить как о его производственно-технической, так и об идеологической, художественной стороне» [13, с. 43].

Изучение памятника как объекта материального наследия дает сведения иного порядка, нежели полученные из письменных источников. Джон Рескин называл архитектуру всесильным победителем забвения, считая важным, «чтобы с нами оставалось не только то, что люди думали и чувствовали, но и то, что они сделали своими руками, что произвел их труд и на протяжении всей их жизни видели их глаза».

Источники научной ценности в памятнике архитектурного наследия:

- *материал*. Изучение материала, из которого построен памятник, а также связующих растворов, может дать самые разнообразные сведения. В 70-е годы прошлого века М.И. Мильчик писал: «Легко предположить, что в будущем даже из незначительных фрагментов станут извлекать информации все больше, нежели это делаем мы, изучая сохранившиеся памятники. <…> Анализ размеров кирпичей в сооружениях домонгольской поры помогает их датировать, а дендро-хронологический метод сделал возможным точно определять

"возраст" деревянных конструкций» [21, с. 28]. С тех пор стали применяться еще более точные методы датирования материала — радиоуглеродный, масс-спектрометрия. Благодаря исследованию деревянных конструкций старинных церквей было выявлено, что все свойства древесины с течением времени изменяются, но не прямо пропорционально времени, а циклично. Возможно, со временем подлинный фрагмент будет играть роль ДНК, с помощью которой специалисты смогут реконструировать истинный вид исчезнувшего строения, вычислить все стадии его изменения;

- *инженерные решения*. «Анализ материально-технических качеств памятников позволяет судить почти непосредственно о производительных силах общества, о его технической вооруженности и знаниях <...> Изучение конструкции памятника, системы его фундаментов, кладки стен, опор и перекрытий вскрывает сумму накопленного зодчими технического опыта и его усовершенствования» [13, с. 44—46];
- *формы*: *типичные / уникальные*. Изучение иконографии зданий важно для истории искусства, поскольку позволяет проследить развитие архитектурных форм. Для искусствоведения одинаково значимы как типичные для своего времени постройки, так и новаторские или не укладывающиеся в стилистические рамки здания. Кроме того, изучение иконографии важно для современных архитекторов, так как может стать опорой и источником вдохновения в их собственном творчестве;
- *авторство, школа*. Установление автора памятника или причисление его к тому или иному художественному направлению (школе) позволяет обогатить знания об архитектуре. Это важно и для самого памятника: в случае утраты каких-то элементов и отсутствия обмеров можно привлечь аналогии.

Градостроительная ценность памятника архитектуры

Градостроительная ценность памятника архитектуры заключается в его градоформирующем значении и складывается из характеристик расположения, функции, а также влияния на примыкающие городские ансамбли. Совокупность зданий формирует город, который, в свою очередь, являясь сложной динамической системой, формирует контекст бытования здания, задает условия и предъявляет требования к его существованию. Таким образом, важны два качества здания: роль в образовании пространства города и способность отвечать на его запросы.

Градостроительной ценностью обладают не только архитектурные доминанты — признанные шедевры, но и средовая историческая застройка, которая является наиболее приемлемым «фоном» для этих доминант.

Характеристики градостроительной ценности:

- *включенность в ткань города*. Отдельные здания в совокупности образуют ансамбли и ландшафт всего города. Как отдельное архитектурное сооружение должно быть гармоничным и пропорциональным, так же должен быть устроен и весь город — его улицы, площади, дороги и т. д. Гармонизация общего пространства города достигается за счет соблюдения высотного регламента, общего стиля, отсутствия лакун. Новые строения в идеале должны проектироваться так, чтобы не вступать в диссонансные отношения со старой архитектурой. Старые здания являются опорой, базой, на основе которой происходит дальнейшее развитие города. Данная ценностная характеристика тем выше, чем значительнее элемент города, в создании которого участвует здание (оживленная городская площадь, главная улица или жилой квартал, внутренний двор) и чем значительнее эстетическая роль самого здания в формировании этого элемента;
- *вертикальное или визуальное доминирование*. «Классический город формируется за счет наличия доминант. Причем домината характеризуется, как правило, степенью визуальной значимости, высоты, а также ролью в силуэте общей панорамы города» [22]. Вертикальные и визуальные доминанты служат ориентирами в пространстве города, задают высотный регламент, подчиняют себе прилегающую застройку. Такими доминантами обычно являются признанные архитектурные шедевры и здания, обладающие выдающимися художественными и историческими характеристиками: городские кремли, кафедральные соборы, дворцы, крепости и пр.;
- *выполняемая функция*. Городская функция — это комплекс решаемых архитектурой материально-практических и информационных задач. Можно сказать, что функциями определяются связи между архитектурой и обществом. Часто здания выполняют не ту функцию, которая нужна данной части города, либо не первоочередную, либо вообще не используется, и таким образом сооружения не приносят городу возможной пользы. Правильно выбранная функция способна решать масштабные городские проблемы: регулирование транспортных и людских потоков, увеличение коммуникаций между жителями города, развитие депрессивных районов и т. д. В случае успешного функционирования здание может превратиться в горизонтальную доминанту. «В отличие от вертикальной доминанты, горизонтальная оказывает влияние на город не за счет размеров или местоположения, а благодаря привлекательности ее функционального решения» [22]. Например, перепрофилированная в галерею фабрика способна превратить бывший промышленный район в средоточие творческих сил города.

Эмоциональное воздействие памятников архитектуры

В результате сочетания всех или нескольких из вышеперечисленных ценностей памятник может оказывать определенное эмоциональное воздействие на зрителя. Как представляется, не следует выделять эту способность

в отдельную ценность, поскольку она носит слишком субъективный характер и всегда зависит от наличия других ценностей.

Эмоциональное воздействие архитектуры на зрителя достаточно сложно выявить и описать. Оно связано, прежде всего, с историческими и эстетическими характеристиками здания, создающими особую атмосферу, дух места, которые способны погрузить человека в прошлое, вдохновить его, настроить на определенный лад.

Эмоциональное воздействие наиболее велико там, где образовано Место. Альдо Росси понимает Место как уникальный факт, который определяется «пространством и временем, его топографическими размерами и формой, его бытием в качестве арены древних и новых событий, его памятью» [14, с. 223]. К. Дэй пишет об этом явлении следующим образом: «Как возникают Места? В прошлом места вырастали из небытия неспешно, когда всякое новое здание, каждая поправка, да и само чувство места, служили ответом изменению потребности <…> проходило время и место, образованное различными под-местами, развивало отчетливо индивидуальные свойства. Различные обстоятельства, политические, экономические, географические, культурные влияли на рисунок и последовательность стадий роста, результатом чего становились очень развитые формы поселений» [23, с. 130]. Таким образом, Место — это фрагмент городской среды, обладающий цельностью и яркой индивидуальностью, складывающейся за счет его эстетических и исторических характеристик.

Если в городе есть Места, он становится привлекательным для жителей, интересным для приезжих. «Среда может стать обитаемой, только если она предлагает широкую гамму возможностей для идентификации <…> Человеческая жизнь не может разворачиваться где угодно, ей требуется особое пространство, которое на самом деле всегда представляет собой миниатюрный космос, систему осмысленных мест» [24, с. 190]. Место как часть городского пространства не может быть сформировано без участия исторических зданий.

Любой город со всеми его зданиями и местами постоянно воздействует на человека и в итоге определенным образом формирует его. «Подобно тому, как люди исторически формируются в определенном климате, они также формируются в конкретном месте, впитав в себя его индивидуальность» [14, с. 222].

Если во многих городах и местах сохранилась историческая архитектура, то это еще не значит, что все они обладают своим собственным, легко опознаваемым лицом или духом, который также называют гением места (genius loci). Признавая важность духа места, специалисты создали специальную декларацию[2], в которой попытались объяснить суть и значение этого феномена. В декларации дух места определяется как материальные и нематериальные, физические и духовные элементы, которые придают территории ее индивидуальный характер, смысл, эмоциональность и таинственность. Дух создает пространство, и в то же время пространство создает и структурирует этот дух.

Попробуем найти те источники, из которых рождается эмоциональное воздействие памятника архитектуры и дух места:

- *художественный образ*. Задуманный архитектором или градостроителем художественный образ здания или места может вызывать чувство торжественности (парадная Дворцовая площадь), возвышенности (Никольский собор), величия (Исаакиевский собор), уюта (дворы, маленькие площади) и т. д. Как правило, мы не оцениваем качество архитектурного сооружения, его художественный образ или материалы, из которого оно построено. Мы воспринимаем здания целиком и в совокупности с их окружением, впитываем их без особых рассуждений. При этом чаще всего мы можем определить назначение здания (религиозное, общественное, жилое и пр.), а в иных случаях, если подобное было задумано архитектором или сложилось в результате исторических событий, испытываем определенные эмоции и ощущения;
- *внешний облик (патина времени и исторические наслоения)*. Здание не доходит до нас в том виде, в каком его оставил автор, поэтому к эстетико-эмоциональным ощущениям, вызванным художественным образом, добавляются также впечатления от тех материальных свидетельств, которые время и история оставили на памятнике. Творить атмосферу или дух места способны такие проявления индивидуальности здания как трещины, обсыпанная штукатурка, «тень» снесенного дома на стене оставшегося, покосившееся крыльцо, могучие двери на засове и пр.
- *подлинный материал; с* точки зрения эмоционального восприятия памятника подлинный материал важен как истинный свидетель событий прошлого: «именно тот дом, в котором жил», «те ступени, по которым шла», «те стены, которые видели» и т. д. Причем фактическое наличие подлинника не обязательно — для эмоционального воздействия важно, чтобы зритель был уверен, что перед ним «те самые» камни. «Воздействие на душу оказывают не подлинные вещи, а подлинные чувства» [9, с. 56];
- *связь с историей*. Как мы уже сказали, дух места складывается из множества элементов, но прежде всего, он обязан своему появлению истории. Наше воображение будоражит знание того, что здесь была мастерская художника, по этим улицам ходили герои романов любимого писателя, здесь устраивались лучшие в городе балы, а в этом флигельке продавали сбитень. С другой стороны, знание хорошо, но еще лучше, когда сам воображаешь, что могло здесь происходить. Очень важно, чтобы человек мог получать такие исторические ассоциации в повседневной жизни, а не только в музее или на экскурсии;
- *ансамблевость, комплексность, окружение*. Включенность здания в ансамбль или гармоничное природное

[2] Квебекская декларация о сохранении духа места. ИКОМОС. Принята в Квебеке в 2008 году.

окружение значительно увеличивает его эмоциональное воздействие. Приведем обратный пример. Сохранившиеся в большом количестве церкви древнего Пскова сами по себе прекрасны и удивительны. Своей древностью, необычными формами, «живой» поверхностью стен, богатой историей они должны производить на зрителя неизгладимое впечатление. Но этого не происходит из-за полного отсутствия исторического или сколько-нибудь подходящего природного окружения.

Таким образом, каждая ценность определяется рядом характеристик и имеет диапазон. Та или иная ценность выражена у разных памятников в большей или меньшей степени, обладает разным качеством и потенциально может быть увеличена.

Ценности памятника условно можно поделить на абсолютные и относительные. Абсолютные ценности — это историко-мемориальная, художественно-эстетическая и научная. Наличие этих ценностей обусловливает само существование памятника архитектуры (без них здание памятником не является), причем научная ценность выступает как комплементарная по отношению к исторической и художественной ценности и сама по себе не возникает.

Абсолютные ценности — это данность; они могут быть только раскрыты, но не увеличены. Другие ценности (утилитарная, сакральная, градостроительная, а также способность эмоционального воздействия) также зависят от исторической и художественной ценности. Однако они могут быть увеличены до определенного уровня теми или иными способам, а могут быть даже добавлены.

Выявление всех ценностей памятника архитектуры и осознание их масштаба позволяет понять, что необходимо сохранить, чем можно пожертвовать, а что стоит развивать.

Список литературы

1. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб: Азбука-классика, 2004—2009.
2. *Вержбицкий Ж.М.* Архитектурная культура. Искусство архитектуры как средство гуманизации «второй природы». — СПб.: ИД «АРДИС», 2010.
3. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. — М.: Либрком, 2013.
4. *Ванеян С.С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. — М.: Прогресс-традиция, 2010.
5. История и теория реставрации памятников архитектуры / сб. науч. трудов ЦНИИТИА под ред. А.С. Щенкова. — М.: Стройиздат, 1986.
6. *Ревзин Г.И.* Очерки по философии архитектурной формы. — М.: ОГИ, 2002.
7. Современный облик памятников прошлого: (Ист.-худож. пробл. реставрации памятников архитектуры) / под ред. А.С. Щенкова. — М.: Стройиздат, 1983.
8. *Гутнов А.Э.* Города и люди: избранные труды. — М.: МП Ладья, 1993.
9. *Маковецкий Е.А.* Подражание идеологии: парадоксы культурного наследия. // Вопросы культурологии. — 2012. — № 3.
10. Реставрация памятников архитектуры: учеб. пособие для студентов вузов / С.С. Подъяпольский, Г.Б. Бессонов, Л.А. Беляев и др.; под общ. ред. С.С. Подъяпольского. — М.: Стройиздат, 2000.
11. Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» // Российская газета. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rg.ru/2002/06/29/pamjatniki-dok.html
12. *Лысова Н.Ю.* Архитектурное наследие: проблема ценности: дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / Н.Ю. Лысова. — Саранск, 1997.
13. *Воронин Н.Н.* Архитектурный памятник как исторический источник: заметки к постановке вопроса / Н.Н. Воронин // Советская археология. Вып. 19. — 1954.
14. *Росси А.* Архитектура города. Уникальность городских артефактов / Альдо Росси // Проект International. — 2011. — № 28.
15. *Столович Л.Н.* Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение / Л.Н. Столович. — М.: Знание, 1983.
16. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М.: Стройиздат, 1990.
17. *Рескин Дж.* Семь светочей архитектуры. — СПб.: Азбука-классика, 2007.
18. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика.— М.: Искусство, 1991.
19. *Эко У.* История красоты. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2013.
20. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. — М., 2009.
21. *Мильчик. М.И.* Подлинник или копия? О границах архитектурной реставрации / М.И. Мильчик // Ленинградская панорама. — 1982. — № 8.
22. *Волкова Н.А.* Динамика городских доминант как основа устойчивого развития города. // Архитектура и современные информационные технологии. — №4 (9). — 2009. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.marhi.ru/AMIT/2009/4kvart09/Volkova/Article.php (Дата обращения 19.05.2013)
23. *Дэй К.* Места, где обитает душа: Архитектура и среда как лечебное средство. — М.: МП «Ладья», 1994.
24. *Норберг-Шульц К.* Жизнь имеет место / пер. с англ. В. Иовлев // Architecton. — 1995. — № 1, 2.

УДК 7.036.1
ББК 85.163(2)6

А.А. ЛОГИНОВ

ПОИСК УНИВЕРСАЛЬНОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена выявлению ключевых предпосылок, ставших причиной формирования фотографии социалистического реализма, а также обозначению принципиальных новаций, ставших следствием применения метода социалистического реализма в фотографической среде. Особое внимание уделяется рассмотрению ситуации столкновения различных визуальных концепций и причин отказа от них в пользу единого визуального метода.
Ключевые слова: фотография, социалистический реализм, универсальный метод, формирование, дискурс, визуальная культура.

История советской фотографии 1930-х годов предоставляет исследователю богатый материал для изучения глобальных процессов, которые начались на рубеже новой и новейшей истории и оказали прямое воздействие на формирование облика современного мира. В этой связи следует остановится на том, каким образом фотография, занимавшая в XIX веке узкую нишу высокотехнологического курьеза, преобразилась в одно из первых техногенных СМИ. В этом процессе, бесспорно центральном для понимания роли фотографии в истории человечества, имел место радикальный концептуальный скачок, проследить который возможно на материале теоретических исследований советской фотографии. В данном случае имеется в виду феномен, ставший объектом интереса множества научных дисциплин, а именно — оформление и становление концепции социалистического реализма.

Чтобы понять огромную роль этого крупномасштабного творческого проекта, а также иметь возможность по праву оценить его общекультурное воздействие на современную эпоху, прежде всего нужно рассмотреть специфику культурной жизни 1930-х годов, связанную с одновременным существованием разнородных по своей модальности творческих подходов и попыткой искусственной унификации жизни общества со стороны государства[1]. К моменту активизации тенденции в сторону глобальной унификации внутри социалистического государства в области визуальной культуры фотографии существовало несколько ключевых концепций, иллюстрировавших смысл и цели фотографического творчества.

Хронологически и концептуально более архаичные представления о фотографии как о техническом медиуме продолжали существовать наряду с уже отживающими свой век дореволюционными пикториальными идеалами [1, с. 13]. Последние в свою очередь подвергались критике со стороны двух радикальных репортажных направлений в лице группы «Октябрь» [2, с. 150] и группы РОПФ (Российское объединение пролетарских фоторепортеров) [3, с. 14—15].

В то же время за годы НЭПа были выявлены значительные ограничения в области практического применения существовавших ранее фотографических концепций в целях осуществления политики агитации и пропаганды.

Произведения пикториалистов даже в их вариации «искусства движения» [4, с. 3—6], несмотря на все свои визуальные достоинства, были слишком умозрительны и политически инертны, чтобы оказать партии требуемую поддержку в укреплении коммунистических идеалов. К тому же это направление в фотографии ассоциировалось в кругу фотографов нового типа с пережитками буржуазной эпохи, которые на время возвратил НЭП. Однако при всех своих недостатках пикториалисты все еще оставались одними из самых известных за рубежом фотографов России, а значит, до поры до времени, то есть до момента выбора более выгодной альтернативы, приходилось с ними считаться, как и со многими учеными и литераторами с международной репутацией.

В противоположность пикториализму оба ведущих направления репортажной фотографии ставили своей главной задачей интеграцию фотографии в сферу культурного преобразования общества. Однако и эти две ключевые концепции не смогли в полной мере оправдать высокие ожидания власти и, значит, окупить вложенные в их поддержку средства. Так концепция сторонников «Октября» [5, с. 211—213], несмотря на громкие лозунги и уверения в лояльности, с самого начала отклонилась от намеченного властью агитационного курса в сторону авангардистских поисков построения изображения, ставших в конечном счете самоцелью данного художественного направления. В результате произведения фотографического конструктивизма все чаще тяготели в сторону абстрактных дизайнерских решений, которые не только не содержали в себе требуемых партийных установок, но и становились все менее понятными для неподготовленной обывательской публики [6, с. 10]. В дополнение ко всему усугубляющее действие оказывала формализация художественных приемов фотогра-

[1] В настоящей статье государство рассматривается на основе материала визуальной культуры фотографии, однако следует указать, что сходные тенденции теоретических поисков имели место далеко не только в СССР и не только в фотографической среде.



Тулес М.
Парад на Красной площади.
Механизированные части и авиация. 1933 г.

фического конструктивизма среди репортеров рядового уровня, которые переставали использовать новые художественные средства по назначению, а лишь создавали видимость своей причастности к авангардному направлению в фотоискусстве.

В случае с группой РОПФ, где, напротив, делался акцент на содержание изображения, ситуация также оказалась весьма щекотливой. Репортерам РОПФа так или иначе приходилось иметь дело со съемкой советской действительности [7, с. 16], однако эта самая действительность вступала в острое противоречие с той идеологической реальностью, которую партия желала демонстрировать посредством фотографической технологии. Иными словами, партийному руководству не только не требовалась фотосъемка правды жизни, но и необходимо было получить от лояльных фотографов картины значительно приукрашенной реальности. В этом случае снимки фотографов РОПФа не только не удовлетворяли требованиям партийного заказа, но и зачастую вступали в противоречие с идеологической позицией власти.

В ситуации когда ни одно из направлений фотографического дискурса не удовлетворяло требованиям визуальной культуры в контексте политической проблематики, партия, не получившая от фотографов желаемых результатов, решила сменить курс с поощрения тех или иных удачных работ уже сложившихся фотографов на эскалацию конфликта со всеми, кто, по тем или иным причинам, отказывался следовать прямым партийным указаниям. Поэтому следующим шагом должна была стать выработка некой основополагающей концепции, в которой были бы сформулированы задачи, поставленные перед визуальными средствами. В результате со стороны советского государства был предпринят ряд беспрецедентных мер по оказанию прямого вмешательства в сферу производства фотографической визуальной продукции. Таким образом, наряду с наращиванием критики уже существующих направлений фотографии, был активизирован ключевой процесс формирования на основе этой критики универсальной художественной альтернативы.

Работа над оформлением нового творческого метода достигла первых успехов к марту 1930 года, когда был составлен проект резолюции ЦК ВКП(б) по художественной литературе, декларирующий в качестве основного «диалектико-материалистический» подход в советской литературе [8]. В дальнейшем этот метод, названный социалистическим реализмом, продолжал выкристаллизовываться и достиг достаточной четкости формулировки к маю 1932 года [9, с. 338].

Социалистический реализм, который сами идеологи этого направления называли не иначе как принципиально новым творческим методом, представлял собой феномен, выходивший за рамки традиционного художественного стиля. По той же причине этот феномен в контексте дискурса советской фотографии длительное время неадекватно воспринимался историками искусства. Социалистический реализм воспринимался как значительный шаг назад в области развития советского искусства, и в частности фотографии, где новейшие достижения авангарда были отвергнуты в пользу более архаичных натуроподобных приемов передачи окружающего мира. Тем самым оказалась вне логического понимания причина этого якобы регрессивного поворота в фотографической эстетике. Указанное недопонимание стало следствием рассмотрения феномена социалистического реализма только в контексте истории искусств, где первостепенную роль играл анализ визуальных особенностей художественного произведения, а не принципиального изменения его роли в способе функционирования [10, с. 24—25]. В результате, при рассмотрении произведений фотографов социалистического реализма на основе классических представлений об отвлеченном искусстве, упускались из виду изменения, которые социалистический реализм внес по отношению к самому понятию искусства.

С точки зрения визуальных признаков социалистический реализм в фотографии действительно представлял собой компромисс между предельной резкостью и размытостью кадра, что было связано с задачей поддержания у рядового зрителя ощущения максимального натуроподобия от увиденного. С той же целью приемы конструктивизма, вводившие обывателей в замешательство, было решено либо вовсе исключить из художественного арсенала фотографов, либо существенно смягчить их остроту. В этом отношении конечный результат соцреалистической фотографии выглядел весьма банально на фоне визуальных достижений авангарда и абстрактного искусства. Однако эта видимая банальность возникала не вследствие неосведомленности о наличии современных художественных приемов, но, напротив, на основе осознанного принесения этих приемов в жертву повышению общей прозрачности визуального средства [11, с. 160]. Убеждающая сила визуальной технологии нарастала именно в том случае, когда зритель переставал отдавать себе отчет в ее рукотворности и принимал объекты искусственной визуальной реальности за элементы, изображающие действительность.

Так социалистический реализм стал новой ступенью в развитии визуальной культуры в целом и фотографического искусства в частности, не уступая по своему радикализму авангарду. Суть этого нового шага заключалась в переносе приоритета с создания уникальных художественных реальностей в рамках того или иного творческого проекта в область формирования у зрителя ощущения присутствия этой реальности в мире действительности. Иными словами, задачей метода социалистического реализма было создание произведений, которые бы обладали максимальной силой убеждения, и при этом изображали бы виртуальный мир утопии, позволяли бы увидеть зрителю невидимое им в действительности светлое коммунистическое будущее. В этом отношении социалистический реализм был грандиозным проектом погружения сознания населения страны в мир виртуальной реальности, которая должна была заменить для граждан саму действительность.

Таким образом, социалистический реализм представлял собой пример победы стратегии визуализации над стратегией прозрачности [12], при том что идеологи всячески стремились создать у граждан ровно противоположное представление. Для этих целей как нельзя лучше подходили технические визуальные средства с присущим им эффектом «документальности». При помощи этих технологий зрителя в большинстве случаев методично убеждали в действительности успехов социалистического строительства, несмотря на то, что он мог вовсе не ощущать данных успехов в собственной повседневной жизни [13, с. 4]. В результате, с точки зрения политики агитации и пропаганды, был найден способ осуществления более эффективного контроля за массовым сознанием, который, в свою очередь, должен был стать основой политики в области культуры.

Социалистический реализм стал одним из первых и наиболее показательных примеров в истории новейшего времени выхода визуальной культуры на качественно новый уровень — уровень СМИ. В данном контексте социалистическая Россия стала страной, в которой был целенаправленно активизирован процесс перевода человеческой цивилизации с индустриальной на информационную ступень. Комплексные преобразования в сфере визуальной культуры в Советском Союзе стали важными ключевыми составляющими единого плана по искусственному изменению хода мировой истории, а именно попытки построения коммунизма в обход развитого капитализма.

Наряду со свойством убеждения зрителя, технические средства визуального выражения обладали еще одним важным достоинством с точки зрения создания информационной виртуальной реальности. Фотографическое изображение имело неоценимое свойство массового тиражирования, что позволяло визуальную информацию донести до широкого круга потребителей. Ранее способность к тиражированию рассматривалась как один из ключевых недостатков фотографии в контексте традиционных представлений о визуальных искусствах. С точки зрения же метода социалистического реализма это свойство фотографии, напротив, способствовало выполнению задач агитации, поставленных перед визуальной культурой. Дело в том, что в рамках социалистического реализма основным объектом производства было не уникальное художественное произведение, что типично для эпохи искусства ради искусства, а исключительно само изображение, то есть некая идеальная визуальная информация, не связанная неразрывно с конкретным материальным носителем. Последний рассматривался не более, чем контейнер для транспортировки произведенного изображения потребителю, как своего рода расходный материал, качество и сохранность которого не играла существенной роли. Более того, само изображение воспринималось не как аналог визуальной реликвии прошлого, а как краткосрочный инструмент воздействия на публику, который терял свою актуальность сразу же после того, как вызывал в обществе требуемый социальный резонанс. В результате визуальную продукцию, которая была создана согласно критериям метода социалистического реализма, не представляется возможным объективно оценивать на основе ценностной шкалы традиционного искусства, так как образчики этой продукции изначально не соответствовали условным требованиям произведения высокого искусства. Техническое качество фотографической продукции социалистического реализма было заведомо значительно ниже качества фотографических произведений дореволюционной эпохи. Властям было гораздо важнее в кратчайшие сроки получать миллионы дешевых идентичных копий одного изображения, которые впоследствии можно было просто-напросто выбросить, нежели несколько десятков фотографий исключительного технического качества, которые могли бы длительно храниться в музее в течение последующих столетий. Эта негативная с точки зрения систематического исследования особенность производства визуальных артефактов социалистического реализма проявилась лишь по прошествии нескольких десятилетий. Следствием такого подхода к сохранению материальных артефактов стало усложнение процесса



Кислов Ф.
Сталин, Молотов, Калинин, Ворошилов, Каганович, Орджоникидзе в Кремле. 1937 г.

анализа визуальной культуры этой эпохи в силу значительных количественных и качественных утрат фотографических произведений. Весьма показательно, что близкую ситуацию можно наблюдать применительно к артефактам современной визуальной культуры, которые и вовсе перестали существовать в виде изображений на аналоговых носителях, а транслируются и передаются исключительно посредством цифровых технологий.

Постепенное утверждение метода социалистического реализма как единственно верной концепции в области культуры в целом и визуальной культуры фотографии в частности отразилось не только на внешнем облике конечных визуальных артефактов, но и привело к изменению на всех уровнях фотографического дискурса. Так, значительному изменению подвергся статус фотографа, которого теперь стали рассматривать не в качестве художника светописи, обладающего свободой творческой мысли, но как ремесленника, воплощающего в практических результатах политическую волю партии. В результате фотограф в том виде, в каком он существовал в эпоху свободного художественного творчества, более не требовался власти. Нужен был не столько творческий, а значит самостоятельный и склонный к отвлеченному анализу, художник, сколько лояльный функционер в области визуальной культуры, который бы находился в состоянии постоянного благоговейного трепета и зависимости перед лицом партийных идеологов и обладал бы требуемыми техническими навыками в реализации воли последних. Новый тип фотографа был чрезвычайно важен с точки зрения своей технической подготовки, что требовало создания единой унифицированной системы обучения, которая за сжатые сроки сумела бы предоставить армию достаточно квалифицированных кадров. При этом каждый фотограф мог бы полностью заменяться любым другим, а значит, создавалась система постоянной конкуренции кадров, что в свою очередь способствовало бы повышению эффективности общего процесса фотографического производства прежде всего за счет наращивания темпов этого производства и выявления наиболее лояльных представителей. Ситуация переизбытка кадров также позволяла решить проблему художественного авторитета отдельных художников, на привлечение которых ранее требовалось тратить значительные усилия. Теперь фотограф оказывался в зависимости от власти, и только благодаря ее покровительству мог рассчитывать на достаточно благополучное существование.

В силу того, что роль отдельного фотографа в художественном процессе постоянно уменьшалась, все большее значение обретал принцип коллективного творчества [14, с. 130], который с каждым годом все больше терял связь с художественными истоками и модифицировался в специфическую производственную отрасль. Апогеем данного производства должна была стать ситуация, когда визуальный продукт был бы произведен усилиями бесчисленного числа безымянных ремесленников [15, с. 38]. Показательно, что опыт социалистического реализма в этом отношении был впоследствии воспринят современными СМИ, где имя оператора того или иного сюжета информационной хроники остается в большинстве случаев известно только узкому кругу специалистов. В то же время в силу общей унификации визуального производства в фотографических кругах имела место все большая техническая специализация ремесленников, каждый из которых выполнял все более узкую роль общей производственной технологии, в отличие от фотографов прошлых эпох, которым приходилось выполнять все необходимые действия самостоятельно. В ходе соответствующей рационализации производства визуальных артефактов узкопрофильные специалисты теряли свою самостоятельность, превращаясь из художников в микроскопические элементы колоссальной пропагандистской машины. В результате для современного ученого представляет значительные трудности определение степени заслуг того или иного специалиста в создании конечного визуального артефакта, и зачастую приходится относить сохранившиеся произведения к деятельности авторского коллектива или вовсе отвлеченного автора той или иной политической идеи.

В области специализированной фотографической прессы отмечалось закономерное сокращение числа теоретических аналитических статей по отношению к прикладным, техническим. Последние нагружались все более специфическими данными, которые было все труднее осмыслить фотографу широкого профиля, например замысловатые математические графики и оптические схемы. В то же время все меньше внимание уделялось разъяснению того, ради какой творческой цели производятся столь сложные технические манипуляции.

По мере истощения запаса терпения у власти, а также упрочнения ее позиций в сфере визуальной культуры, изменилась и художественная критика. Она всё более активно эволюционировала из критики, утверждающей некие конструктивные идеи, в сторону критики обличительной, направленной на выявление случаев отклонения от официального идеологического курса, на придание их огласке.

В этой связи партией был выработан курс, аналогичный тому, что имел место в других сферах общественной жизни, а именно курс, направленный на борьбу с мнимым внутренним и внешним врагом, якобы ставящим пред собой цель свержение социалистического строя. Такого рода курс тоже представлял собой своего рода рационализацию производства, только производства судебного. Новый механизм по сути заключался в разграничении всего окружающего мира на две дискретные области правомерного и наказуемого (то есть соответственно единственно верной, установленной линии культурной политики) и всех тех направлений в культуре, которые рассматривались как оппозиционные. В результате единственно верным становился принцип «кто не с нами, тот против нас», который искусственно разграничивал культурную сферу на два противоборствующих лагеря [16]. Один из этих лагерей уже был обозначен как лагерь социалистического реализма, оставалось только сформулировать название другого. В конечном счете, это якобы враждебное направление было охарактеризовано новым термином «формализм», границы применения которого были намеренно оставлены весьма широкими.

Подводя итог данному краткому экскурсу в историю советской фотографии 1930-х годов можно заключить, что в указанный период имел место парадигмальный скачок, который стал следствием глобальной попытки государства добиться безальтернативного контроля над общественной жизнью. Применительно к проблематике советской фотографии этот общекультурный процесс привел к становлению фотографии в качестве одного из ведущих визуальных СМИ, транслирующих волю партии в широкие массы. Фотография вышла на совершенно иной качественный уровень, в силу чего стало бессмысленно анализировать ее на основе консервативных представлений о визуальных искусствах.

Фотография социалистического реализма постепенно стала источником производства убедительных визуальных симулякров. Это позволило государству эффективно воздействовать на общество как с целью укрепления своего авторитета, так и для стимулирования действительного промышленного производства.

Посредством фотографии, равно как и при помощи других СМИ, в СССР была предпринята одна из первых в Новейшей истории попыток формирования искусственной реальности, в реальном мире не существовавшей и даже вступавшей с ним в противоречие. Понимание этого концептуального прорыва позволяет увидеть истоки современной культурной ситуации, где СМИ различных типов являются одними из ведущих факторов формирования реальности, в которой существует современное общество.

Список литературы

1. *Логинов А.* Русская пикториальная фотография // Пикториальная фотография в России. 1890—1920-е годы. — М., 2002.
2. *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. — М., 1992.
3. Декларация инициативной группы РОПФ // Пролетарское фото. — 1931. — № 2.
4. Искусство движения. Каталог второй выставки. — М., 1926.
5. Программа фотосекции объединения «Октябрь» // А. Лаврентьев. Ракурсы Родченко. — М., 1992.
6. *Межеричер Л.* Сегодняшний день советского фоторепортажа // Пролетарское фото. — 1931. — № 1.
7. *Стигнеев В.* Летописец эпохи // Аркадий Шайхет. 1898—1959. — М., 2007.
8. *Стецкий А.* Проект резолюции ЦК ВКП(б) о художественной литературе // Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917—1956. Раздел 3. «Великий перелом» (1930 — сентябрь 1939) / сост. Л. В. Максименков. — М., 2005.
9. *Гронский И.М.* Письмо А.И. Овчаренко // И.М. Гронский. Из прошлого... Воспоминания / сост. С. Гронская. — М., 1991. — С. 334—344.
10. *Groys B.* Die Massenkultur der Utopie // Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalienzeit. — Frankfurt, 2003.
11. *Луман Н. Реальность* массмедиа. — М., 2005.
12. *Munkler H., Hacke J.* Strategien der Visualisierung. Verbildlichung asl Mittel politischer Kommunikation. — Frankfurt am Main, 2009.
13. 24 часа из жизни московской рабочей семьи // Пролетарское фото. — 1931. — № 4.
14. *Янковская Г.* «Бригадный метод» и другие «ноу-хау» изополитики эпохи сталинизма // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. — М., 2009.
15. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С. Ромашко. — М., 1996.
16. *Луначарский А.В.* Социалистический реализм. Доклад // Собр. соч. в восьми томах. Т. 8. (Литературоведение, критика, статьи, доклады, речи (1928—1933). — М.: Художественная литература, 1967.

УДК 72.03+72.04+72.092
ББК 85.11

ЮЯ СУДЗУКИ

АРХИТЕКТУРА ТОТАЛИТАРНОЙ ЭПОХИ 1930—1940-Х ГОДОВ В ЯПОНИИ

Рассматривается ситуация сосуществования различных стилистических направлений в зодчестве Японии второй четверти XX века. Особенности поисков национальной самобытности и развития архитектуры Японии в русле общемировых тенденций показаны на примере трех знаковых для того времени объектов: здания Японского парламента, главного здания Императорского музея в Токио и проекта на монумент Великой Восточной Азии. Представлены крупные архитектурные конкурсы и проекты 1930—1940-х годов (Японского парламента, Императорского музея, комплекса Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания) и на их основе проанализированы основные течения архитектурного искусства, а также влияние данных конкурсов и проектов на архитектурную ситуацию Японии того времени.

Ключевые слова: архитектура, эпоха тоталитаризма, 1930—1940-е годы, Япония, национальная самобытность, международное влияние.

Архитектура Японии эпохи тоталитарного строя 1930—1940-х годов — один из ключевых элементов для понимания современной японской культуры. В то время архитектура, как и другие области искусства, была во многом инструментом идеологии.

Несмотря на широкое распространение в Японии и ее колониях (Корее, Тайване и Маньчжурии) построек в псевдотрадиционном японском стиле, довольно трудно однозначно охарактеризовать данное архитектурное направление. Это связано с тем, что тогда не существовала государственная концепция архитектурного стиля, но сами японские зодчие отражали в проектах свое видение тоталитарной культуры и политической ситуации Японии. В этом заключается отличие архитектуры Японии той эпохи от художественных концепций тоталитарного периода в СССР, Италии и Германии, где архитектурный стиль был продиктован правительством.

В 1930—1940-е годы в Японии преобладали три основных архитектурных стиля: европейский классический, европейский модернистский и «императорский», сочетавший в себе черты европейского модернизма и японского традиционного стиля. В отличие от Германии и СССР, в переходном периоде тоталитарного режима (начало и середина 1930-х годов) государственный стиль в японском архитектурном сообществе еще не был определен, хотя в крупных конкурсах государственный стиль декларировался как лозунг. Это связано с тем, что архитектурный стиль Японии 1930—1940-х годов сформировался под влиянием тоталитарного политического режима и стал результатом наложения европейских стилей на японское традиционное зодчество.

Ситуация многостилья в архитектуре 1920—1930-х годов

После Первой мировой войны в архитектурном сообществе Японии установилось основное стилистическое направление. Его художественный арсенал основывался на европейской классической архитектуре, а конструкции отвечали сейсмическим требованиям. Отчасти это было связано с тем, что в Японии долгое время отсутствовала сама концепция архитектуры. Ее заменяла концепция строительства. Понимание архитектуры как области искусства появилось в Японии только в XX веке. Этот процесс тесно связан со сменой политической системы Японии в середине XIX столетия. Тогда японская политическая система менялась на европейский лад, и одновременно культурная политика Японии переориентировалась на образцы европейской культуры академического толка. Новая архитектурная концепция установилась в Японии благодаря работам местных архитекторов, получивших образование в рамках европейских архитектурных традиций. Одновременно они занимались исследованиями в области строительных конструкций, отвечающих природной среде и сейсмической обстановке Японии. При ликвидации последствий землетрясения Канто в 1923 году стало ясно, что большая часть ущерба была нанесена пожарами из-за преобладания деревянной застройки; также были уничтожены многие кирпичные здания. Поэтому внимание архитекторов оказалось сфокусировано на разработке сейсмостойких строительных конструкций. Например, Тосики Сано, который участвовал в разработке плана восстановления после этого большого землетрясения, впервые в мире предложил строительную конструкцию с сейсмостойкой функцией, что оказало большое влияние на японское архитектурное сообщество того времени.

В качестве альтернативы данному направлению в 1920-е годы были организованы архитектурные группы «Сецессион» и «Соууся»[1]. Эти группы активно пропагандировали в Японии европейскую модернистскую архитектуру того времени. На тот момент она еще не стала интернациональным стилем, в котором работали Корбюзье и Гропиус, а, скорее, была узким архитектурным направлением, как футуризм в Италии, экспрессионизм в Германии, конструктивизм в СССР, сецессион в Вене в 1920-е годы. В то время железобетон употреблялся как сейсмостойкий строительный материал, он же был востребован с точки зрения пожарной безопасности. Однако теперь его предполагалось использовать и в целях архитектурной выразительности.

Группа «Сецессион» прекратила свое существование в 1928 году, но, в соответствии с политическими и художественными тенденциями в период Тайсё (1912—1926), она положила начало новому направлению, основанному на понятии выразительности. На базе этого направления международная архитектурная тенденция того времени была в 1920-е годы активно принята молодыми японскими архитекторами.

Вместе с тем, тогда же появилась тенденция к рассмотрению традиционной японской архитектуры с точки зрения функциональности и рациональности, что было характерно для европейского модернистского зодчества. Например, Хидето Кисида обращал внимание на геометрическое оформление и функциональную красоту традиционных японских буддийских храмов; Сутеми Хоригуци нашел красоту в сочетании функциональности и простоты, напоминающем европейскую модернистскую архитектуру, в стиле Сукия-зукури, применявшемся в жилых домах и в кабинетах для чайных церемоний периода Эдо (1603—1868). Возможность «открыть заново» японскую архитектуру позволила японским зодчим того времени обратиться к новому стилевому направлению, в котором японская традиционная архитектура сочеталась с европейскими модернистскими течениями, в особенности с рационализмом и функционализмом.

В то время несколько японских архитекторов учились у зарубежных мастеров модернистского направления. Например, Камеки Цуциура и Арата Эндо обучались у Фрэнка Ллойда Райта, и их творения напоминают поздние произведения их учителя. Кунио Маэкава и Джунзо

[1] Во главе группы «Сецессион» стояли выпускники архитектурного отделения Токийского университета, а руководство группы «Соууся» было сформировано из служащих отделения строительства и ремонта в Министерстве связи.

Сакакура в 1920—1930-е годы работали в мастерской Ле Корбюзье. После возвращения в Японию они завоевали популярность в японском архитектурном сообществе как модернисты. Сакакура получил заказ на создание проекта японского павильона на международной выставке в Париже в 1937 году, и его проекту присудили специальную премию жюри. В своей работе Сакакура решил не учитывать в полной мере требование комитета международной выставки, которое предполагало создание проекта, основанного на японской стилистике. Он применил архитектурное решение в стиле Корбюзье, в духе которого здание поддерживают столбы-опоры. Вместе с тем, в фасаде павильона он использовал решетчатые панели с ромбовидными ячейками, которые употреблялись в традиционном японском прикладном искусстве. Иными словами, японский мастер, обучавшийся у модерниста, сумел использовать свои познания в европейской архитектуре не напрямую, а применить их в связи с архитектурной ситуацией того времени.

Таким образом, в японской архитектуре в 1930-е годы появилось новое направление, сочетавшее в себе взгляд на архитектуру как на область искусства и одновременно рассматривавшее ее с точки зрения строительной технологии.

Вместе с тем, в конце 1930-х годов в Японии, так же как в Италии и Германии, тоталитарный режим, установленный военным министерством, воздействовал на жизнь народа в целом и на архитектуру в частности. В отличие от Италии и Германии, в Японии не было единого стиля тоталитарной архитектуры, который отражал бы власть диктаторского правительства. В Италии и Германии, напротив, оригинальный архитектурный стиль, основанный на классицизме, воплощал своей монументальностью идею величия правительственной власти, оказываясь тем самым не только средством художественного выражения, но и орудием политической пропаганды. В Германии лидером этого направления был Альберт Шпеер, которого поддерживал Гитлер, а в Италии подобная стилистика утверждалась через указы и требования Муссолини. В Японии на тот момент такого тесного взаимодействия между вождем и архитекторами не было. Несмотря на это, архитектура того времени вполне передавала суть тоталитарной власти. При этом, построенные тогда здания, как указывает историк архитектуры Сёици Иноуэ, не выглядели импозантными [1, с. 248—251].

Другое своеобразное направление было связано с режимом экономии в период военных действий. В 1937 году Япония вступила в войну с Китаем, а в 1941-м — с США. В связи с этим в стране возник дефицит материальных ресурсов. С целью их пополнения японское правительство расширило область военных действий до территории Юго-Восточной Азии, а также постановило перераспределить государственные затраты с учетом военного времени. Поэтому архитектурные материалы, особенно железо и железобетон, стали меньше употребляться в строительстве, и в центре больших городов возросло число малоэтажных и деревянных строений с сейсмостойкой структурой. По словам Иноуэ, такие строения представляли собой утилитарную по своей сути «архитектуру барака» [1, с. 212—218], и в их внешнем виде совершенно отсутствовали черты идеологизированного искусства.

Можно утверждать, что «императорский» архитектурный стиль возник не в связи с усилением национализма в Японии, а как эклектичный стиль, сочетающий в себе черты ориентализма и европейской классической архитектуры, а также подразумевающий использование железобетонной строительной конструкции. Данный стиль получил распространение с середины 1930-х годов, но применялся он преимущественно при строительстве правительственных и административных зданий, что накладывало свой отпечаток на его восприятие. Однако в конце 1930-х годов «императорский стиль» был вытеснен утилитарной «архитектурой барака» и перестал эффективно использоваться как средство пропаганды тоталитарного режима. Вместе с тем, тенденция к возведению зданий с минимальными строительными затратами и ограниченным декором, в конечном итоге, соответствовала рациональности модернистской архитектуры. Поэтому во время войны использование модернистской архитектуры не было полностью прекращено, и, по словам Сёичи Иноуэ, ее следы можно обнаружить в отдельных зданиях, выполненных в стиле «архитектуры барака» [1].

В 1920-е и 1930-е годы известными примерами архитектурных конкурсов и проектов, которые демонстрируют основные архитектурные направления того времени в Японии, стали три следующих проекта: проект здания Японского парламента, проект Императорского музея и проект комплекса Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания.

Здание Японского парламента

Проектирование Японского парламента было начато в 1885 году. Спустя два года для его местоположения был окончательно выбран нынешний участок, но реализация проекта была затруднена в связи с нехваткой госбюджета и тяжелой политической обстановкой в стране. Строительство, продолжавшееся 17 лет, началось только в 1920 году и было закончено в 1936 году. В начале проектирования был организован архитектурный конкурс, в котором первую премию присудили проекту инженера при Министерстве императорского двора Фукузо Ватанавэ.

Победивший проект при окончательной реализации претерпел большие изменения: на самом деле заключительный проект разработало архитектурное бюро по строительству временного Дома при Министерстве финансов. Принципиальная разница между победившим проектом и окончательным его решением заключалась в оформлении центральной части здания. В победившем на конкурсе проекте башня, расположенная в центральной части сооружения, имела завершение в виде купола. Перед главным входом помещался монументальный портик с фронтоном. Внешний вид строения отчасти напоминал здание американского парламента. Победивший проект был выполнен в стиле Ренессанса, но его также можно

отнести и к неоклассицизму. В реализованном проекте купол башни заменен четырехгранной пирамидальной крышей, а перед главным входом располагается портик меньшего размера без фронтона. Длинная ось здания расположена в направлении запад-восток. Главный фасад строения — южный, а само оно выстроено симметрично относительно главного входа. В восточной части находится корпус палаты советников, а в западной — корпус палаты представителей Японии. На фасадах второго и третьего этажей расположены ряды прямоугольных окон. Гранит, мрамор и известняк на фасадах придают тяжесть внешнему виду здания. Идея величия власти отражена и в интерьерах постройки. В экстерьере здания применены три вида каменного строительного материала, а в интерьере — 33 вида, которые добываются в разных районах Японии. Использование того или иного материала в интерьере обусловлено его декоративными свойствами. Например, в гостиной императора использовался мрамор, который подчеркивал торжественный характер данного помещения. Гостиная императора — самое пышное и искусно декорированное пространство среди помещений здания. В интерьере этой комнаты использован лакированный японский кипарис, а на потолке висит люстра из кварца. Главный вход украшают бронзовые навесные двери высотой четыре метра. Потолок в центральной части здания украшен витражом, на стенах висят пейзажи, изображающие характерные виды четырех японских сезонов. Залы палат расположены на втором этаже боковых корпусов. В них места для депутатов веерообразно расходятся от трибуны и места председателя. Потолок выполнен в виде стеклянного витража и предполагает естественное освещение палаты в дневное время. В палате сенаторов за местом председателя расположен трон императора. Напротив главного входа, в курдонере, установлен фонтан и располагается дворцовый сад.

Таким образом, здание Японского парламента воплощает идею величия государственной власти, а его стиль основан на европейском неоклассицизме. Однако, по словам архитектора того времени Кикутаро Симода, «новый парламент не отражает определенную идею и какую-то мысль и только является прямым подражанием низкокачественной типичной европейской архитектуре, в которой символике нашего народа места нет» [2, с. 62]. Несмотря на то, что строительство здания уже началось, Кикутаро Симода предлагал строить его в «императорском стиле». В этом стиле «употребляются основные конструкции и фасад, основанные на мировой (европейской) классической архитектуре, аналогичные решениям типичного японского замка, и крыша, отвечающая оригинальному японскому стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото или стилю Гэку и Найку в синтоистском храме Исэ» [2, с. 63]. Кикутаро Симода протестовал против окончательного проекта. Но, несмотря на то, что в его предложении рекомендовалось использование распространенного в 1930-е годы «императорского стиля», оно было проигнорировано. Таким образом, можно сделать вывод, что «императорский стиль» в Японии, хотя и считается примером тоталитарной архитектуры, не был навязан архитектурному сообществу правительственной властью. Скорее, судя по результатам создания проекта здания Японского парламента, можно заключить, что архитектурное бюро по строительству временного Дома при Министерстве финансов и, соответственно, правительство страны полагали более приемлемыми неоренессанс и неоклассицизм. Один из членов жюри конкурса, архитектор Тюта Ито, предложил выбрать стиль, свободный от влияния европейской классической архитектуры. Однако после этого конкурса в японском зодчестве стали преобладать проекты, основанные на образцах европейской архитектуры. Данное направление, как уже было сказано, подразумевало синтез сейсмостойкой строительной конструкции и европейской стилистики. Можно утверждать, что это направление относится к официальной линии, или тоталитарной тенденции, в японском архитектурном сообществе того времени.

Императорский музей в Токио. Главный корпус

Конкурс на этот проект был организован в 1930-м, а само здание построено в 1937 году. Предыдущее двухэтажное кирпичное здание главного корпуса музея возвел в 1881 году Джозайя Кондер, иностранный советник при японском правительстве в период Мэйджи. Неоготический стиль этой постройки, хотя и в упрощенном виде, Кондер позаимствовал у своего учителя Уильяма Бёрджесса. Старый главный корпус оказался разрушенным во время землетрясения Канто, и поэтому в 1930 году был организован конкурс на проект нового корпуса. В программе конкурса говорилось, что «архитектурный стиль проекта должен быть стилем Востока на основе японизма для создания гармонии с содержанием данного здания» [3, с. 149]. По словам Оуми, это условие допускает использование «императорского стиля», который в начале 1930-х годов применялся при создании многих проектов административных зданий, а также в архитектурных конкурсах, одним из условий которых была монументальность строения [3, с. 80—84]. Это видно по премированным проектам конкурса. Высказывание одного из архитекторов того времени о том, что «работа архитектора в архитектурном конкурсе, требующем ориентализма, в конце концов это работа для кровельщика» [4, с. 12], основано на том, что проектирование крыши здания в японском стиле являлось отличительной чертой ориентализма. Все это в целом доказывает, что понятие «ориентализм» в конкурсной программе, собственно, и обозначало «императорский стиль». Высказывания этого архитектора определяют характер «императорского стиля», в рамках которого крыша здания выполняется «согласно японскому оригинальному стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото или стилю Гэку и Найку в синтоистском храме Исэ» [2, с. 63].

Первая премия в конкурсе на проект главного корпуса Императорского музея в Токио была присуждена

проекту Дзин Ватанавэ, и на основе его работы бюро квалификационных проектировщиков при министерстве Императорского Двора разработало окончательный вариант. Как может показаться, характерными чертами здания в японском традиционном стиле стали черепичная крыша с фронтоном и каменные перила, установленные на балконе в верхней части здания. В действительности такие перила использовались не в японской, а в китайской и восточноазиатской храмовой архитектуре. Для японских же храмов более характерны деревянные перила, и таковые могли бы сделать здание главного корпуса музея зрительно более легким. Поэтому есть основание утверждать, что данный проект выдержан не в собственно японских традициях, а в стиле неопределенного ориентализма, который и был задан программой конкурса. Упрощенный ордер фасада здания, построенного из железобетона, взят из европейской классической архитектуры, но отличается от неоклассицизма, распространенного в Европе того времени. При этом дизайн оконной рамы выполнен в китайской традиции, характерной для архитектуры периода Хейан (794—1191).

В окончательном варианте главного корпуса музея европейский классицизм применен в объемной композиции здания, а во внешнем виде и декоре использованы японские и восточные элементы. Над главным входом установлены три двускатных фронтона, у которых нижние края скатов изогнуты наружу. Эти элементы отсутствовали в победившем проекте Ватанавэ, но они были добавлены при разработке окончательного проекта. В проекте Ватанавэ, как и в финальном проекте, черепичная крыша здания оформлена в виде двух скатов, но в окончательной версии края крыши также изгибаются наружу. Такое оформление напоминает черепичную крышу в японской замковой архитектуре. Следовательно, в окончательном проекте японские мотивы использованы более активно, чем в победившем проекте Ватанавэ. Подобную тенденцию можно наблюдать и в других частях здания. Но в финальном проекте крыша здания в боковых частях выглядит двойной из-за дополнительной плоскости фронтона. Такой прием не характерен для японской архитектуры. Данное архитектурное решение было использовано в победившем проекте Ватанавэ, а затем применено и в окончательном проекте. По словам самого Ватанавэ, этот дизайн он заимствовал из архитектуры «острова Ява или откуда-то из Индонезии» [5, с. 15] .Таким образом, в проекте Ватанавэ больше подчеркнут «восточный стиль», заявленный в программе конкурса, а в окончательном проекте — японские мотивы. Поскольку в проекте одновременно присутствует ряд решений, не характерных для исконной архитектуры Японии, стилистику окончательного проекта главного корпуса музея в строгом смысле слова нельзя отнести к японской.

Ситуация в целом была связана с местной архитектурной реальностью того времени. В 1930-е годы в сообществе зодчих страны европейский модернизм постепенно получал все более широкое распространение. Поэтому японские архитекторы не могли игнорировать данную тенденцию, с одной стороны, а с другой — на них все еще оказывала влияние европейская классическая архитектура, часто становившаяся «стилем архитектурных конкурсов». В окончательном проекте музея это влияние проявилось в выборе основы для композиции здания. Но в победившем проекте Ватанавэ смешиваются архитектурное решение крыши в «индонезийском стиле» и симметричное решение фасада с ограниченным декором, характерное для модернистского стиля. Архитектурное решение Ватанавэ используется и в окончательном проекте. Это означает, что на момент проектирования и строительства главного корпуса музея «императорский стиль» еще не занял главенствующей позиции в архитектурном сообществе Японии. Хотя в проекте музея использованы и традиционная японская форма для крыши здания, и европейские формы для фасадов, но проблема сочетания и взаимодействия японской и европейской архитектуры еще не была окончательно решена. Это проявилось как в процессе конкурса, так и в окончательном проекте главного корпуса Императорского музея. В то время в японском сообществе зодчих возникла следующая идея: характер парадигмы модернистской архитектуры можно увидеть в японском историческом строительном искусстве, а именно — синтоистском, для которого, например, в архитектурном решении здания была характерна геометрическая композиции. Так, Тронный зал Сисин в Императорском дворце в Киото, один из примеров сооружений в «императорском стиле», описан в 1930 году в книге архитектора Кисиды «Архитектурная композиция в архитектуре прошлого» как композиция, состоящая из диагональной решетки в фасаде и интерьере. Не останавливаясь на конструкции крыши, выполненной в «императорском стиле», Кисида сделал акцент только на фасаде здания, чтобы «еще раз рассмотреть японскую старую архитектуру» и найти в ней «совершенство модернизма» [6, с. 50—54]. Стоит отметить, что Кисида употребляет термин «модернизм» для обозначения стиля жизни современного человека и культурной атмосферы того времени в целом, а не как название архитектурного течения. Поэтому, согласно его мнению, японское старое зодчество, отчасти похожее на европейскую модернистскую архитектуру, выглядит актуальным с современной точки зрения; в нем можно найти оригинальное японское видение архитектуры, вне зависимости от модернистской концепции. Такая позиция помогает обнаружить сходство между традиционной японской и современной архитектурой, а также доказывает, что японские зодчие могут разработать оригинальный стиль не под влиянием европейского модернизма, а вдохновляясь своей традицией.

И еще несколько слов о проекте главного корпуса Императорского музея. Тот факт, что окончательный вариант не был выполнен в «японском стиле», свидетельствует о следующем: к тому времени установился так называемый стиль конкурса, основанный на архитектуре европейского классицизма, а также появился взгляд на традиционную японскую архитектуру как бы через европейскую модернистскую. Поэтому можно считать, что тот период, когда проходил конкурс, стал переходным

в архитектуре страны как традиционного японского, так и модернистского направлений.

Что же касается проекта, противоположного победившему варианту главного корпуса Императорского музея, то японские национальные мотивы не были той изобразительной формой, которую одобряла власть при тоталитарном режиме в Японии. Скорее, обращение к ним оказывалось одним из результатов воздействия модернизма и ответом на поиск оригинального японского стиля со стороны архитектурного сообщества, стремящегося выйти из-под европейского влияния. Однако стоит отметить, что группа специалистов, поддерживающая модернизм, не принимала «императорский стиль» и задалась целью найти японское направление, основанное только на старой национальной архитектуре. Такая тенденция видна в проекте, представленном Кунио Маэкава на конкурс главного корпуса Императорского музея. Данный проект отличается тем, что выполнен в модернистском, а не в «императорском стиле». Несмотря на то, что работа проиграла в конкурсе, она стала знаковым событием в развитии японской архитектуры. Не случайно один из молодых архитекторов того времени оценил ее за то, что в ней Маэкава показал не «псевдояпонскую архитектуру», «которая оскверняет 2600-летнюю историю японского искусства», а создал проект «простого, скромного музея» [4, с. 12] .

Конкурс на проект монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания

В конце 1930-х годов, с ухудшением военной ситуации и ограничением ресурсов, в Японии получила развитие подчеркнуто утилитарная по своему характеру «архитектура барака». В данной ситуации архитектурные конкурсы, с одной стороны, превратились в средство пропаганды, как в Италии и Германии; с другой стороны, в рамках конкурсов японские архитекторы искали новое направление, основанное на оригинальном японском стиле.

В 1942 году был объявлен конкурс на проект монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. В программе конкурса говорилось, что «требуется проект комплекса в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания, который отражает его монументальную идею» [7, с. 2]. Девиз проекта — освобождение Японией близлежащих азиатских стран от европейского влияния и установление с ними дружественных отношений. В программе конкурса не был определен архитектурный стиль и условия разработки проекта в отличие от конкурса на главный корпус Императорского музея. Также не определялось место постройки монумента: «на территории Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания каждый из участников мог планировать согласно особенностям своего проекта» [7, с. 2]. Этот конкурс был организован японским научным архитектурным обществом, а также Бюро Сообщения, которое поощряло пропагандистскую политику, финансировало конкурс; в связи с этим целью соревнования стала пропаганда японской внешней политики. Вместе с тем, этот конкурс был организован архитектурным обществом с целью поиска молодых талантов среди японских специалистов и придания стимула их работе. Участников не должно было смущать то, что их проект не имел возможности для реализации. Именно поэтому организаторы конкурса не установили определенных условий для проектирования и не определили точное место постройки; участники могли разрабатывать свои проекты, не учитывая архитектурную ситуацию того времени. Например, Иноуэ отмечает, что конкурс на проект в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания стал единственным архитектурным событием, в котором архитектор имел возможность проявить свои творческие способности, в отличие от проектов монументов погибшим на войне, которые получили распространение в Японии с 1939 года [1, с. 276—288]. По его мнению, при строительстве таких монументов одним из основных требований был минимальный бюджет. В связи с этим зачастую в конкурсах проектам профессиональных архитекторов предпочитали проекты любителей. Таким образом, проект в честь создания монумента Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания играл важную роль в стимуляции творческих способностей не только у японских архитекторов, но и у всех заинтересованных лиц.

В этом соревновании работе Кэнзо Тангэ была присуждена первая премия. Он разработал проект центрального здания синтоистского храма, посвященный погибшим защитникам отечества, в котором отражена идея Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. В качестве места постройки архитектор выбрал участок у южного подножия горы Фудзи. Территория здания со всех сторон окружена галереей с колоннадой и разделена улицей, идущей с севера на юг, на две равные части. В северо-восточной части территории расположен синтоистский храм, а остальная часть территории свободна от застройки. Вход на территорию — с запада. С западной и восточной стороны к главному зданию храма симметрично примыкают дополнительные строения. Улица, разделяющая территорию храма, идет от Императорского Двора в Токио до горы Фудзи и служит транспортной осью, а линия движения посетителей храма расположена с запада на восток. Обе части территории — трапециевидной формы. Главное здание храма оформлено в старом синтоистском храмовом стиле и имеет крышу с крутыми скатами без изгибов в нижней части. Старая синтоистская храмовая архитектура сохранила свои характерные черты до распространения в Японии буддизма. Известными примерами такой архитектуры являются храм Исэ и Большая святыня Идзумо. Во время своего пребывания в Японии Бруно Таут особенно выделил храм Исэ, что вдохновило японских архитекторов на поиски соединения языка модернизма и приемов традиционной японской архитектуры. В связи с этим Тангэ и использовал в своем проекте старую синтоистскую храмовую архитектуру. Как отмечали Сёити Иноуэ и другой историк зодчества,

Тэрунобу Фудзимори, оформление территории в виде двух расположенных друг напротив друга трапециевидных площадок, разделенных центральным проходом, основано на архитектурном решении Корбюзье в проекте Дворца Советов [1, с. 295—296]. Тут видно, что Тангэ использовал модернистский прием на основе традиционного синтоистского храмового стиля. Поэтому член жюри конкурса Маэкава отметил, что «этот проект ловко обходит решение проблемы выразительности в рамках японской оригинальной архитектуры» [8, с. 960].

Как уже было отмечено, данный конкурс не напрямую финансировался государством, и выбор архитектурного стиля в нем не был ограничен, несмотря на то, что одной из целей конкурса была пропаганда государственной политики. Поскольку использование синтоистского храмового стиля основывается на возвращении к традициям, Маэкава указал, что в проекте Тангэ не был представлен новый архитектурный стиль. По сравнению с «императорским стилем» в проекте меньше употребляется элементов декора и здание в плане имеет геометрическую композицию в синтоистском храмовом стиле.

По словам самого Тангэ, самый существенный момент его проекта — «монументальность, основанная на гармонии природы и архитектуры, не оказывающая давления на человека, должна привести к связи “монументальности” и “природы” в мировом масштабе» [9, с. 963]. Тангэ рассматривал монументальность своего проекта, в котором отражено единство с природой, не как масштабность или грандиозность самого здания и не учитывал функциональность и рациональность в контексте модернистской архитектуры. Он не уделял достаточного внимания монументальности самого здания, но включал в градостроительное решение природную территорию, что привнесло в проект оригинальную монументальность именно японской архитектуры.

Его идея отличается тем, что само здание не подавляет окружающую среду, скорее можно сказать, что вокруг здания убрано все лишнее. Среди премированных работ только Тангэ нашел способ оригинального выражения монументальности, в связи с чем его проект можно считать уникальным. Например, архитектор Кисида в своем проекте предлагал реконструировать один из районов Токио, в котором расположены синтоистские святилища Ясукуни, превратив храмовое здание в градостроительную доминанту. Отчасти данная работа похожа на проект Тангэ. Однако проект Кисиды практически не включает в себя архитектурного решения, связанного с окружающей природой, а это представляет собой существенную разницу в сравнении с идеей Тангэ. Таким образом, в отличие от других архитекторов, Тангэ нашел в своем проекте не только стилистическое, но и градостроительное решение. Поэтому жюри конкурса отметило, что «создатель этого проекта решил трудную задачу “японского оригинального выражения монументальности”» [8, с. 960]. Данное высказывание жюри означает, что оно увидело в проекте Тангэ новую творческую идею и оценило ее.

В отличие от других стран с тоталитарными режимами, в 1930—1940-е годы в японской архитектуре широко распространилась утилитарная «архитектура барака». Вместе с тем, в результате поиска оригинального стиля для наиболее репрезентативных государственных сооружений возник «императорский стиль». Одновременно на базе европейской модернистской архитектуры развивался своеобразный японский модернистский стиль, который противостоял «императорскому стилю». На фоне этой ситуации в 1930-е годы продолжался поиск оригинального японского архитектурного языка. Результатом конкурса на проект монумента в честь создания Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания стало открытие новых возможностей для разработки оригинального стиля японского зодчества. Такое архитектурное решение заключалось в том, что главное здание в проекте было трактовано как крупный по масштабу градостроительный комплекс, обладавший подчеркнуто символическими формами. Кроме того, в старой японской архитектуре были найдены элементы и приемы, близкие к европейской модернистской архитектуре. В связи с этим можно сделать вывод, что японская архитектурная ситуация отличалась от архитектурной ситуации других стран с тоталитарными режимами. После Второй мировой войны в Европе был распространен интернациональный стиль, основанный на европейской модернистской архитектуре. В Японии он также существовал, но одновременно получил распространение стиль, разработанный в результате конкурса на проект монумента в честь Великой восточноазиатской сферы взаимного процветания. Кроме того, несмотря на то, что в конце тоталитарного режима, архитектура использовалась как инструмент пропаганды, в Японии было принято «рационалистическое», сугубо прагматическое направление в зодчестве. Оно отличалось от того, что делали архитекторы Италии, Германии и СССР. Прежде всего, японская архитектура данного периода не обладала той высокой степенью выразительности, поскольку в ней было гораздо меньше грандиозных архитектурных сооружений.

Список литературы

1. *Иноуэ С.* Юмэ то миваку но зэнтайсюги. Бунгэй сюнзю. — Токио, 2006.
2. *Оуми С.* Кэнтику кёгисеккэй — конпетисён но кэйху то тэнвоу Касима сюппанкай. — Токио, 1986.
3. Токё тэйсицу хакувуцукан кэнтику сэккей зуан кэнсё восю китэй // Кэнтику засси. — 1930. — № 12.
4. *Танака Х.* Хакубуцукан но конпетисён // Кэнтику сэкай. — 1931. — № 6.
5. Заданкай — Тайсё но кэнтику о катару // Кэнтику засси. — 1970. — № 1.
6. *Кисида Х.* Како но коусэй. Сагами сёвоу. — Токио, 1951.
7. Дай 16 кай кэнтику тэнранкай сюппин восю (нанроу кэнтику тенранкай) // Кэнтику засси. — 1942. — № 6.
8. *Маэкава К.* Кёгисэккей синсахё // Кэнтику засси. — 1942. — № 12.
9. *Тангэ К.* Дайтоуа кинен эйзоу кэйкаку // Кэнтику засси. — 1942. — № 12.



V ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

УДК 792.01+792.03
ББК 85.33

В.В. КОЛЕНОВА

ТЕАТРАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВА: МЕТОДОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА

В контексте уникальной художественно-поэтической среды, главенствующую роль в которой играет концепция «школа — лаборатория — театр», рассматривается творчество известного российского режиссера Анатолия Васильева, занятого поиском технологии этого баланса, а также его художественно-эстетическим наполнением.
Ключевые слова: Анатолий Васильев, традиция в искусстве, художественный метод, методология, игровая структура, творческая лаборатория, философия творчества.

Настоятельная и наиболее актуальная задача для современного театра — опубликование и изучение тех теоретических и методологических идей, которые накоплены в области театрального искусства в последние десятилетия. Беседы с актерами театра «Школа драматического искусства» убедили автора данной статьи в том, что теоретические и практические знания, которыми они обладают, могли бы быть интересны и полезны актерам и режиссерам других театров, равно как и широкому кругу деятелей сценического искусства в России и за рубежом.

Методология, которую разрабатывал режиссер Анатолий Васильев на протяжении нескольких десятилетий, наследует основные положения системы К.С. Станиславского, сторонника театра как процесса воссоздания жизни человеческого духа. Именно эти аспекты системы Станиславского составляют сердцевину тех опытов, которые проводит Васильев в игровых структурах, будучи

верным последователем русской актерской и режиссерской традиции.

Васильев интуитивно вскрыл проблему соотношения *театра переживания* и *театра представления*. Без особого философско-теоретического осмысления эти определения, родившиеся в суете репетиционного быта, легко запечатлелись в сознании театральных деятелей, запомнились своей простотой и ясностью и оказались чрезвычайно удобными для употребления. Их формулировок оказалось достаточно, чтобы, в конце концов, разложить всю картину мирового театра по двум «полочкам». Понимание театра как диалектического процесса было тем самым обеднено. Родившись вне всякой теории и философии, эта терминология вскоре стала основанием для всевозможных рассуждений и домыслов, результатами которых уже нельзя было не пользоваться в дальнейшей работе. Отсюда пошла путаница не только теоретическая, но и эмпирическая: если Станиславский, то непременно отец «театра переживания», если Мейерхольд — то основоположник «театра представления». Вахтангову всегда отводилось необоснованное и неотрефлектированное место между этими корифеями. Однако простого разделения оказалось недостаточно, и тогда речь пошла о том, что один вид театра находится в непримиримом идейно-художественном противоречии с другим. Художников самых разных эстетических концепций искусственно помещают в противоборствующие лагеря.

Сегодня, с высоты накопленного театрально-эстетического опыта, исследователь имеет возможность заново осознавать процессы как двигавшие и развивавшие театр, так и тормозившие его развитие, мешавшие ему. Как представляется, прежде всего необходимо освободиться от легковесной терминологии, раз и навсегда согласившись с тем, что условное противопоставление одной школы другой, их манер и форм, ведет театр к застою.

Творческая деятельность Анатолия Васильева показала динамику процесса движения разных театров навстречу друг другу. В своей статье «Новая реальность пространства» режиссер рассуждает об эмоциональных способностях художника, указывая на их природу, которая развивается эмоциональными, рациональными и духовными средствами, и сопоставляя их с «поиском эстетической новизны» [1, с. 272].

Для Васильева каждый автор — это новая театральная вселенная, каждый спектакль — проверка еще одной режиссерской догадки, еще один этап в творческой биографии. Режиссер все больше склоняется к выводу, что «синтез игровой, прагматической культуры Запада и спиритуальной, духовной психологической культуры Востока» [1, с. 274] необходим, поскольку возможно именно он станет единственным залогом выживания театра в XXI веке.

Вышесказанное в большей степени относится к технике и методологии театрального дела. Что же касается содержания, тут Васильев более традиционен. В нем говорит, скорее, практик, чем теоретик искусства, когда он замечает: «Русская культура всегда должна оставаться культурой реалистической, всегда должна повествовать о жизни человека и его таланте. И если она перестает повествовать о талантливом человеке, то она перестает находить спрос, публика перестает ею интересоваться» [1, с. 274].

Но как найти ту самую эстетическую новизну, если качественного слияния восточной и западной культуры не произошло?

Поиску разрешения этой «интриги» Васильев посвящает жизнь. И если с кем-то и сравнивать его путь, то, конечно, с Ежи Гротовским (1933—1999), польским режиссером, педагогом и теоретиком театра. Одни считают, что А. Васильев «заигрался в Гротовского», другие уверены, что он прямо наследует польскому реформатору. «Если изучаешь профессию и владеешь ею в совершенстве, то всегда находишься в пограничной ситуации. Одними и теми же средствами можно сделать два противоположных произведения — для Бога и для дьявола. Но тот, кто не владеет в совершенстве мастерством, тот просто что-то делает, часто без разбора, не способен свести концы с концами, определить себя в каком-то одном стиле, найти этот стиль» [2, с. 26]. В подобной пограничной ситуации всегда находился и Е. Гротовский. Режиссеры были знакомы, осуществляли совместные проекты. Оба они, несомненно, фигуры харизматические, и оба вызывают в окружающих одновременно и трепет, и пиетет, и страх, и любовь. Им верят, как не верят себе. «Оба самоуглублены и страстно устремлены к недостижимому. Оба искали, хотя и по-разному, основ, корней, почвы под ногами. Такое впечатление, что на них давил, не давая им покоя, культурный груз тысячелетий. Возможно, оттого, что в таких людях сильна память истории — они помнят и знают всех, кто был до них, — они становятся отшельниками» [3, с. 14].

Гротовский в конце концов ушел в философию и, казалось, всю оставшуюся жизнь мечтал забыть о времени, когда был театральным режиссером. Васильев, прослыв в театральной среде философом, в душе все же остается режиссером. Он так и не порвал окончательно с «мирской» режиссурой. В какой-то момент, подобно Гротовскому, Васильев пытался перечеркнуть спектакль как цель, но ему это не вполне удалось. Он до сих пор колеблется в окончательном выборе между педагогикой и театром, строительством спектакля и строительством себя. В этих колебаниях суть его мучений — и счастье публики: хоть иногда у нее появляется возможность увидеть его новый спектакль за рубежом (кстати, подтверждающий его теоретические выкладки), а не только изредка наблюдать учебный процесс. Гротовский использовал свой старый театральный опыт для духовного совершенствования, перетворения личности. Васильев, совершенствуя свой дух в собственных экспериментах, все-таки ищет и общую «перспективу художественного обновления». Представляется, что Васильева волнует прежде всего «поиск эстетической новизны», в то время как Гротовского больше занимали этические поиски. Для польского режиссера изучение мировых пратеатральных форм, которое на практике происходило в его Театре-

Лаборатории, было расширением и углублением его знаний о мире.

Театр-Лаборатория (первоначально как «Театр 13 рядов») Ежи Гротовского начал свою деятельность в сентябре 1959 года в Ополе, городе на юго-западе Польши с населением в 60 тыс. человек. Вся судьба этого театра — судьба самого Ежи Гротовского, которого А. Васильев назвал «мистиком и мечтателем, гением и искателем» [3, с. 14].

Театр-Лаборатория — это необычный театр. В его спектаклях, действительно, всегда присутствовала особая эстетика, что свидетельствовало о глубоких исследованиях в области театрально-сценического искусства. И сам Ежи Гротовский, и его коллектив всегда находились в состоянии поиска. Однако в театре, даже постулируя принцип вечного движения, обновления и поиска, нельзя обойтись без метода и системы. Так, в первоначальный период своей деятельности режиссер писал: «Главные, узловые проблемы актерского искусства <...> должны исследоваться методично» [4, с. 126]. Но в 1968 году в Театре-Лаборатории начинается особый период. Гротовский, за которым уже закрепилась репутация создателя «тренинговой системы», становится ее ярым противником. Он делает признание актерам: «У меня нет никакой доктрины. Я просто говорю то, что думаю. Все время. К счастью, мысли все время изменяются. Ведь с нами случается же что-то в жизни — в том, что мы делаем, чем мы занимаемся. В нас постоянно что-то изменяется» [3, с. 14]. Чем же так привлекла режиссера работа с актерами без системы?

Театр-Лаборатория Ежи Гротовского, безусловно, был отделен от сферы массовой культуры, но всегда был рассчитан на «познавательный элитаризм». Гротовский считал, что «театр должен стать праздничной конфронтацией — искусством элитарным не в смысле принадлежности к какой-либо человеческой общности, но для каждого человека в момент, когда он ощущает эту потребность интимной конфронтации» [3, с. 13]. Так, этот театр был эстетически близок позиции, высказанной в европейской культуре Ницше и Ортегой-и-Гассетом, Шпенглером и другими, видевшими в массовой культуре проявления «дегенерации» и «тривиализации». Театру-Лаборатории не был чужд и определенный академизм. Парадоксально, но сам коллектив быстро стал популярен именно в среде массовой культуры. По воспоминаниям современников, он был «экзотичен», «непонятен», «оригинален» [3, с. 13], актеры вели аскетичный и замкнутый образ жизни, они откровенно чуждались артистической и богемной среды, что также вызывало немалое любопытство.

Очень скоро коллективу присвоили в прессе титул «первоклассной культуры» и высшую категорию. Гротовским были поставлены «Кордиан» Словацкого, «Акрополь» Выспянского, «Гамлет» Шекспира, «Трагическая история доктора Фауста» Марло, «Стойкий принц» Кальдерона, «Apocalypsis cum figuris» и многие другие. В чем же секрет столь невероятной популярности замкнутого и таинственного коллектива?

Для ответа на этот вопрос необходимо рассказать о специфической политике, которую вел театр в отношении зрителя. Далеко не все зрители допускались смотреть спектакли Ежи Гротовского. Анастасьев в своей статье «Лаборатория Ежи Гротовского» сообщает, что «на спектакле “Акрополь” зрителей, принимающих участие в действии, было 50 человек. На спектакле “Стойкий принц” — 35, на “Апокалипсисе” — 30. Репетиционный период работы над спектаклем все время увеличивался — “Орфей” репетировался три недели, а “Апокалипсис” — 3 года. Кроме того, спектакли шли 2—3 раза в неделю» [3, с. 13].

Гротовский и его театр при всем внешнем антирационализме все же обращены к миру, причем к тому, что всегда конкретен, осознаваем и имеет смысл. Они хотели бы примирить человека с миром и с самим собой. Жизнь в театре понимали сквозь призму философии. О Гротовском и его театре не раз говорили как об общине, имеющей определенную («свою») религию. Представляется, что это не совсем верно, так как театр был обращен не к вере, а к знанию и опыту. В 1967 году И. Шток называл Лабораторию Гротовского «психоаналитической “театрализованной лечебницей”, где зрителей-пациентов подвергают встряске, возвращая театру первородную магию и античный катарсис» [3, с. 14]. Б. Ростоцкий, в свою очередь, называет «Театр 13 рядов» «психодраматической общественной системой, в которой была реализована попытка создания “терапевтически-творческого коллектива”» [4, с. 119].

Сама по себе Лаборатория была малой творческой группой. В 1959—1970 годы в ее состав входили восемь актеров, директор, художественный руководитель и режиссер в одном лице, руководитель литературной частью. Однако несколькими годами позже коллектив уже насчитывал несколько десятков человек. В этом театре воспринимали художественную задачу как свою собственную судьбу, как личный учебный процесс; искусство актеров выражало их истинные, а не ролевые переживания. Поэтому в конце 60-х годов Гротовский переименовал свой театр — он стал называться «Институтом».

Конечно, наукой в обычном смысле в «Институте» Гротовского не занимались, зато все время пребывали в эксперименте. Гротовский был сосредоточен на актере и его технике. Все корифеи актерского искусства (К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, М. Чехов, В.Э. Мейерхольд, Б. Брехт и др.) писали о том, что актерское искусство имеет главную особенность, не знакомую другим видам творчества: актер должен творить собой, и тогда, когда это необходимо. Данный процесс Е. Гротовский стимулировал «самообнажением» актера, то есть полным раскрытием своей личной психики, вплоть до подсознания. Для этого, по его мнению, должны существовать не только внутренние стимулы, но и внешние — их актер должен «уметь брать» сам. Так Гротовский добивался совершенно невероятного. Он считал, что возможно элиминировать из творческого процесса психические и физические препятствия, вызванные собственным организмом. А потому Ежи Гротовский утверждает и неоднократно повторяет в своих работах, что индивидуальность

актера, безусловно, нужно развивать, но развитие этой индивидуальности, прежде всего, связано с избавлением от старых привычек и штампов.

Таким образом, очевидно, что существование театра-лаборатории как института изначально требует аскетичного существования в актерском искусстве, задает полную отдачу профессии и служению искусству без остатка. Понятно, что подобная лабораторная работа также требует подчинения определенной системе и определенному специфическому тренингу. Более того, можно сделать вывод о том, что подобный экспериментальный театр несет в себе серьезную воспитательную функцию. Почему же театр, богатый столь уникальным багажом техники, идей и форм, Ежи Гротовский называл все-таки «бедным театром»?

В Театре-Лаборатории Гротовского действительно не было никаких театральных «украшений», как не было сцены и кулис, декораций и реквизита в привычном смысле слова. Даже количество предметов на сцене было ограничено. Каждый предмет сам по себе был некой ценностью, он тоже играл в пьесе, входил в ее динамику. Одна и та же вещь могла использоваться в спектаклях в многообразных качествах. Например, в спектакле «Акрополь» ванна употреблялась и по своему прямому назначению, но и вырастала до символа, ибо это была ванна, где человеческие тела перерабатывались на мыло и кожу. Если же ее перевертывали вверх дном, то она становилась «алтарем», перед которым заключенные читали молитву. Если ее ставили на возвышение, то она превращалась в ложе Иакова. Сам же мир предметов, их превращений, сопровождался и соответствующими звуками. Так, «музыкальным оформлением» служили скрежет по металлу, стук молотков, забивавших гвозди, которые кому-то напоминали отзвук колокольного звона. И только один действительно музыкальный инструмент часто использовался Гротовским — это скрипка. Ее лейтмотив часто звучал и в лирические моменты, и как эхо свистков, и даже как сигнал охраны.

И все-таки главной ценностью для Гротовского был живой актер. В «бедном театре» он взял на себя бремя выражения страдания, отчаяния, горя, радости. Актер Лаборатории умел играть «частями тела» в том смысле, что, разные, они выражали различные же состояния, часто друг другу противоречащие. Артисты использовали жесты и позы в стиле пантомимы. Каждый имел свой собственный силуэт — и это тем более интересно и трудно, если само «задание спектакля» связано с повествованием о житейских невзгодах (именно эта тема являлась главной в творчестве Гротовского). Актеры мастерски владели голосом и речью: они умели говорить нечленораздельно, стонать, реветь как животные, исполнять нежные народные песни и литургические песнопения, использовали говор и поэтическую декламацию. Вся техника всегда применялась актерским ансамблем импровизационно. Думается, в этом и заключается главное открытие режиссера Гротовского, которое сделало каждый его спектакль явлением растущим и меняющимся, а потому и неким завершенным произведением искусства, но всегда живым и творимым только сейчас.

В 1970-е годы начинается новый этап в жизни Театра-Лаборатории, или Института мастерства актера. Критика назвала его этапом «активной культуры»[1]. В чем же его особенности?

Именно тогда Гротовский был занят такими проблемами творчества, которыми до него никто не занимался: он хотел сделать так, чтобы совершенно сторонние и никогда не видевшие друг друга люди могли, придя в театр, действовать и взаимодействовать. Гротовский назвал это Праздником. Значит, главным становился человек сам по себе. В театре происходила встреча с другим человеком. Такую непонятную на первый взгляд практику режиссер применял не только в помещении театра, но и в лесу, на природе. Эти действа должны были раскрыть в человеке его подлинное существо, которое не прячется от других. Он должен «действовать самим собой» [3, с. 13], а для этого Гротовский создавал так называемый действенный процесс. В его программе появляются такие определения, как «транскультурная деревня» или «монастырь культуры». Подобное естественным образом совершенно отпугивало одних и, наоборот, притягивало других. Для опытов Е. Гротовского город выделил под Вроцлавом шестнадцать квадратных километров незаселенной земли. Там он и продолжал свои эксперименты. По сути, это была деятельность, которая позже в искусствоведении стала называться паратеатральной, или послетеатральной. Высшей точкой этого периода стало создание Университета поисков. Сюда съезжались самые выдающиеся режиссеры мира — Барро и Брук, Ронкони и Чайкин, Грегори и Барба, и многие другие.

В чем же состояло значение таких встреч для развития мирового театрального искусства? Во-первых, здесь занимались изучением истоков театра (у Гротовского даже появился «Театр Истоков»), что означало стремление к сохранению человеком в себе зачатков древней культуры. Во-вторых, Гротовский продолжал двигаться в заданном в начале своего пути направлении — познать самого себя.

Исходные эстетические позиции Ежи Гротовского, которые впоследствии активно утверждал в своем творчестве Анатолий Васильев, состоят в следующем:

- театральное искусство автономно, живой театр лишь отталкивается от литературы, но ни в коем случае не иллюстрирует ее;
- театр вступает в контакт со зрителем не через литературную ткань, а путем конденсации чувств, спонтанности актерской игры. Поэтому сам Гротовский воспитывал нового артиста, который мог играть с полной физической отдачей, абсолютной психологической самоотдачей и вместе с тем был наделен чувством идеального самоконтроля и дисциплины;
- необходимо качественно исследовать законы зрительского восприятия;
- Театр-Лаборатория — это изучение технических и творческих проблем посредством постоянного прак-

[1] Для темы данной статьи этот период наиболее интересен, так как по своей сути он максимально схож с экспериментальным лабораторным творчеством Анатолия Васильева. — *В.К.*

тического эксперимента при обращении особого внимания на искусство актерской игры;

- Театр-Лаборатория должен исследовать поставленные проблемы со строго научной точки зрения, с правом на эксперимент и ошибку, с проверкой своих открытий практикой. У него есть собственные проблемы: общественные и эстетические интересы именно данного театра, свой вкус, свой репертуар, своя эстетическая концепция;
- режиссер обязан опираться на опыт многих художников и философов;
- необходимо требовать от актера буквального ответа на вопрос, что он будет делать в реальной обстановке сегодняшнего спектакля? Это должно рождать виртуозную импровизацию в технике.

Однако главным эстетическим каноном Ежи Гротовского стало стремление к тому, чтобы зритель, воспринимающий его спектакли, чувствовал не только полную самоотдачу актеров, совершенное слияние их физического и психического начал, но и ощущал небывалую активность спектакля, словно артисты атаковали зрителя, наступали на его сознание, его природу, его эмоции. Именно этот накал, максимально содержащийся в опытах Гротовского, побудил задуматься художников новой эстетической веры, и Анатолия Васильева в том числе, о действенной, захватывающей силе искусства.

Кардинальной идеей всего творчества А.А. Васильева становится идея создания игрового театра. К нему он шел постепенно. Начало этого пути лежит в том периоде, когда он работал над спектаклем «Взрослая дочь молодого человека». Тогда и начались его поиски, которые не завершены еще и сегодня.

Идею игрового театра следует рассмотреть отдельно, чтобы понять ее конкретное театральное содержание. Для этого стоит вернуться к тезису о разнице между психологическим и игровым театрами, который был заявлен ранее. Коренное различие между ними общеизвестно. Психологический театр строится на самоотождествлении актера со своим персонажем, игровой — на дистанции актера и персонажа.

В психологическом театре актер глубоко погружается во внутренний мир персонажа: стремится усвоить мотивы действий и поступков, оправдать их, обрисовать характер и психологический склад героя, соотнести их с внешними чертами персонажа и т. д.

В игровом театре актер дистанцируется от персонажа, играет им, «показывает» его, выражает к нему то или иное отношение, стоит над ним, управляет им. В психологическом театре зритель отождествляет себя с персонажем, которого играет артист. В игровом театре зритель отождествляет себя с актером, который играет персонажа. В психологическом театре артист «не знает» финала роли, к которому придет персонаж в основном событии. Отождествляя себя с персонажем, актер шаг за шагом, этап за этапом изнутри проживает всю линию его жизни. В игровом театре артист знает этот финал, знает, к чему придет персонаж, поэтому, по выражению Васильева, он «играет от будущего».

Собственно игровым театром Васильев займется только после того, как будет создана «Школа драматического искусства», уже после «Шести персонажей в поисках автора», когда обратится к Достоевскому и Платону. Тогда и возникнет та эстетика и методология игры, которой режиссер пользуется вплоть до сегодняшнего дня.

Вот что говорил Васильев в своих публичных выступлениях в 1997 году: «Меня интересует актер, который не является персонажем. Мне более не интересно, чтобы актер представлял себя как какой-то персонаж. Я хочу его видеть как персону, как поэта, как личность. Его самого и больше никого. Я не хочу, чтобы он был исполнителем воли режиссера, я не хочу, чтобы актер был рабом персонажа, я даже не хочу, чтобы актер был рабом пьесы. Я хочу войти в зал и увидеть исключительную личность, я ожидаю от этой личности открытий, театр я перестал понимать как средство для того, чтобы воспитывать публику. Мне кажется, что театр — это опыт, который делают сами актеры» [4, с. 23].

Игровой театр был всегда и жив поныне. Жив в сохранившихся драматургических образцах и в тех школах актерской игры, о которых мы, к сожалению, знаем далеко не всё, потому что их методики никогда не записывались на бумаге, а передавались из поколения в поколение в живой актерской традиции. Игровой театр представлен уже в XX столетии великими режиссерами — В.Э. Мейерхольдом, Е.Б. Вахтанговым, А.Я. Таировым и гениальным актером М.А. Чеховым, П. Бруком, Дж. Стреллером, Ю.П. Любимовым. Игровой стиль в актерском исполнении встречается и на современной российской сцене. Но он развивается стихийно и неосознанно, а главное, не обладает необходимым художественным качеством и органикой, потому что артистам, воспитанным на системе Станиславского, трудно его «держать».

Обо всем этом, конечно, Анатолий Васильев знает. Именно это знание и толкнуло его на разработку особой игровой техники актера, в которой он соединил достижения предыдущих мастеров и свои собственные наблюдения. Васильев отнесся к этой проблеме как к проблеме фундаментальной, научной, которая должна быть всесторонне проработана практически и теоретически и оформлена в точных словах и понятиях. Все это было возможно только в условиях театра-лаборатории, концепцию которого разрабатывал Ежи Гротовский. Николай Чиндяйкин, а именно ему были поручены многие проекты в театре «Школа драматического искусства» совместно с Гротовским, вспоминал: «Васильев и Ежи Гротовский находятся в одном статусе. Статус для меня — это то, на каком уровне мятежности пребывает художник. На каком уровне мятежности он существует? А Гротовский и мятежность — это одно и то же. Гротовский говорил: я начал там, где закончил Станиславский. Он в отличие от всех нас обожал Станиславского. Поэтому для меня театр XX века — это Станиславский, потом Гротовский. Никаких промежутков. И в этом смысле статус Васильева как художника, как философа и человека, читающего мир и пытающегося с этим миром взаимодействовать,

равен статусу Гротовского. Хотя это единственная фигура, перед которой Толя не стеснялся робеть. И единственная фигура, к которой Васильев мог отнестись с почитанием» [4, с. 245].

Создавая собственные игровые структуры, Анатолий Васильев, вне всяких сомнений, занял собственную философско-эстетическую нишу в театральном пространстве эпохи постмодернизма, которая сама подсказала художнику поиск в направлении лаборатории и театрального эксперимента.

Соблюдая точные количественные пропорции живого действия на сцене и заранее подготовленные и срепетированные структурно-игровые сцены в сочетании с условностью театрально-сценического действа, иногда с некими нарочито жесткими моментами, режиссер точно выполняет собственные философско-эстетические установки, рождая неповторимое эмоционально-поэтическое действо.

Материалистическое обоснование системы Станиславского, предпринятое в советское время, когда она стала основной методикой работы всех театров, не является абсолютно адекватным самому Станиславскому. Его метод сложнее, разнообразнее и глубже. И об этом как никто другой знает Анатолий Васильев, который продолжает быть пропагандистом системы. Он выпустил в Европе книгу своего педагога Марии Кнебель — книгу, отредактированную им самим, очищенную от материалистических акцентов и неких театральных предрассудков, которыми она была насыщена за долгое время существования чистого психологического театра; ведь без этого в СССР путь к публикациям был закрыт.

Но, очевидно, пришло время, когда психологическую школу Станиславского нужно было «реконструировать», как выражается Васильев, обогатить методикой подхода к драматургии не психологической и при этом сохранить в неприкосновенности сам метод действенного анализа, репетиционную методику этюда. На все это Васильев и опирается в своей режиссерской и педагогической деятельности.

Эти слова художника имеют фундаментальное значение для понимания его творчества, его метода, где вся театральная концепция строится на философии искусства в рамках театрально-эстетического эксперимента. Очевидно, как уже говорилось, что существование подобного театра возможно только в рамках лаборатории. С этим понятием неизбежно соединены две важные черты: во-первых, это систематические исследования, проводимые в данной области, а во-вторых — комплекс условий, которые делают проведение экспериментов возможным. Совершенно ясно, что идея театральной лаборатории в системе зрелищных искусств располагается где-то на одном полюсе с театром переживания, где сосредоточены поиски психологической правды, глубоко и полно проникающие в актерскую природу, ее феномен, значение и логику духовно-физических и эмоциональных процессов. В театре Васильева, как в каждой настоящей лаборатории, эксперименты действительно имеют научную ценность, потому что исследуется сама суть человеческого бытия. Так театры-лаборатории становятся настоящими центрами исследований духовных процессов (МХТ под управлением К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, «бедный театр» Е. Гротовского, «Мастерская Петра Фоменко», «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева и многие другие).

Сегодня Эуджению Барба, Питер Брук и Анатолий Васильев, каждый по-своему, возвращаются к опытам, мифу и традициям лабораторного театра. Однако для последнего «лаборатория» — без сомнения, центральное понятие во всем его творчестве. Стоит вспомнить интервью Станевского, объясняющего его отношение к Театру-Лаборатории Гротовского и «лабораторности» вообще: «Эксперименты, действительно, имели лабораторный характер. Они были закрыты, не связаны с общественным контекстом, касались, прежде всего, психологии, интимных переживаний, эксплуатации внутреннего мира личности <...> От ошибочного применения психологии или психоанализа предостерегал Клод Леви-Стросс, говоря, что это есть злоупотребление объяснениями-отмычками. А это может привести к ужасным поступкам, духовным мучениям <...>» [3, с. 13]. Однако в опытах Васильева личные переживания уникальным образом синтезируются с философско-эстетической формой всего спектакля, с художественно-эстетической подоплекой образа, с философскими ресурсами автора и эпохи.

Когда Станиславский начал создавать свою систему, вокруг него и его театра стала образовываться сеть студий; ученики Мастера развивали его идеи. Некоторые из них, например Евгений Вахтангов, Михаил Чехов, предложили свою интерпретацию психологической школы, обогатили ее новыми положениями и методологическими идеями.

Ученики есть и у Анатолия Васильева. Теперь уже от них театр вправе ожидать продолжения опытов, внедрения их в педагогическую практику. Правда, сегодня не такое время, когда можно надеяться на всеобъемлющее, тотальное распространение каких-либо методик. Это, однако, не означает, что у Васильева не могут появиться последователи.

Теория игровых структур совсем не обязательно должна иметь применение только в высоких мистериальных жанрах. Это может быть прерогативой самого Васильева, выражающей его эстетические и художественные поиски. Игровая теория, которую Васильев всесторонне разрабатывал в своей лаборатории и продолжает разрабатывать сегодня, — огромное невспаханное поле. В ней заложен большой потенциал для театра будущего.

Нельзя говорить, что Анатолия Васильева не интересует человек как таковой, что в его спектаклях нет живых людей. Такую точку зрения можно услышать даже от его учеников. Васильева человек интересует, но в очень определенном смысле: не как производное социально-бытовой среды со всеми вытекающими отсюда особенностями, начиная от манеры одеваться, разговаривать и заканчивая манерой размышлять. Васильева интересует человек в онтологическом смысле, в его взаимоотношениях с бытием. Что мы можем сказать о персонаже пьесы

Беккета «В ожидании Годо»? О том, как он одевается, каковы его житейские привычки, на каком он ездит автомобиле? Ничего. Но мы можем многое сказать о его трагическом положении в мире, о его космическом одиночестве или о его взаимоотношениях с Богом [1, с. 190].

Новейшая европейская литература XX века (Ж.-П. Сартр, Г. Гессе, Т. Манн, С. Беккет, М. Пруст, Х.Л. Борхес и др.) не занимается человеком как производным социально-бытовой среды. Она занимается именно онтологическим человеком, поставленным в сложный интеллектуальный, часто метафорический контекст культуры и цивилизации. Поэтому поиски Анатолия Васильева — это поиски художника, желающего соответствовать ведущим тенденциям литературы, драматургии, искусства XX и теперь уже XXI столетия в целом.

Известный испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, обратив внимание на те изменения, которые произошли в искусстве XX века по сравнению с XIX, веком реализма, писал: «На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму чисто эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия <...> Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни» [5, с. 231].

Размышления испанского философа, выступающего ярым противником реалистического, житейски понятного искусства и массовой культуры, закономерно приводят его к следующему утверждению: «Новое искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство» [5, с. 103]. Театр Анатолия Васильева сегодня — красноречивый пример такого элитарного искусства, непонятного обычной публике, заполняющей сегодня другие зрительные залы.

Первым, что было написано в конспекте занятий в васильевской лаборатории у одного из лучших учеников Васильева (лауреата национальной премии «Золотая маска» в номинации «Эксперимент») Александра Огарёва, было следующее: «Преодолевая психологический театр, Васильев стремится преодолеть и тот стиль игры современного актера, к которому мы привыкли. Так называемый личностный стиль игры, когда актер черпает содержание роли не только изнутри своего персонажа, но и изнутри самого себя. Не только окрашивая, но во многом и формируя характер изображаемого лица собственной индивидуальностью» [6, с. 10].

Это и соответствует знаменитой формуле Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах». Но и современная актерская практика строится на предельном сближении персонажа и актера. Именно поэтому какие-то характеры, которые сыграл актер, навсегда срослись с его человеческой индивидуальностью. В своей теории игрового театра Васильев обнаруживает точки соприкосновения со многими режиссерами XX века. Может показаться, что его разделение на персону и персонажа чем-то напоминает эстетику игры в театре Бертольта Брехта, у которого актер отчуждается от изображаемого героя. Васильеву задавали этот вопрос. Он ответил: да, но различие в том, что у Брехта актер создает определенную социальную, политическую среду, а у меня актер погружается в художественно-философскую среду.

Итак, Анатолий Васильев существует на своей, особой территории. Он и сам любит повторять это слово «территория» и вкладывает в него серьезный смысл. Так на какой территории он находится сегодня? Совсем не на той, где озабочены скороспелым успехом и карьерой, где воюют и самоутверждаются, создают быстро проходящую моду, блефуют, гонятся за мнимыми и ускользающими победами, врут себе и другим, входят в раж, словно принимают допинги, чтобы обрушить шквал энергии и трюков на публику и повергнуть ее в шок.

Васильев находится на той территории, где отказываются от публичности и от всех связанных с ней обретений и потерь. Здесь существуют уединенно, как в монастыре, в окружении только ближайших учеников и сподвижников-актеров (последние, правда, нередко возвращаются в жизнь, таящую так много соблазнов), где подчиняются тем внутренним законам и логике, которые почти не уловимы для непосвященных.

Анатолий Васильев по-прежнему существует на территории исследования, опытов, не приносящих быстрых результатов. При этом он уже многого добился. Создал особую методику работы с актерами. Распахнул двери в широкое пространство игровых или, как он их называет, универсальных структур. Поднялся до таких жанров, как мистерия и притча. Проник туда, где обитают идеи и высокие смыслы, в разреженное пространство метафизики, где не ощущаешь вздохов и лепета обыденных человеческих стремлений и страстей.

Режиссер Васильев преодолел психологический барьер. Ему претят обыденные переживания и драмы, расхожие чувства. Он вообще отрицает театр, как он говорит, светский, то есть, по существу, весь современный театр, плохой и хороший, отсталый и передовой. Он видит относительность всех предпринимаемых усилий и смотрит далеко вперед, туда, где произойдет эпохальная смена в культуре и родится что-то принципиально и неожиданно новое.

Понятно, что подобная система просто взрывает сознание артиста, долгие годы проповедовавшего театр психологический, самый экстремальный тренинг в котором — только в глубоко драматичных и трагичных этюдах.

В одном из интервью Александр Огарёв сказал: «Понятие “васильевские ученики” стало нарицатель-

ным — его уже и сам Васильев не любит. Мудрый взгляд, значительное выражение лица, сразу видно, что человек владеет ключами от многих тайн <…> Такой образ мне не нравится. Школа Васильева состоит из двух частей: это изучение философии искусства, а затем — его технологии. И вот технологию многие упускают. Схватившись за философию прекрасного, которую преподает Васильев, они забывают о том, как это делается…» [6, с. 12]. Этот же момент Александр Анатольевич непрерывно фиксирует в своих конспектах: «философия искусства — технология <…> технология потом — сначала философия» [6, с.12].

В этом заключается главное доказательство того, что эстетические позиции Анатолия Васильева не интуитивные рассуждения о красоте и прекрасном, не надуманное пристрастие к замысловатой форме спектакля. Напротив, это абсолютное знание философии творчества, идущей от метафизического театра, переходящей к структурным игровым формам, к особой вербальной технике, к уникальному философскому мышлению, и завершающейся чистой и цельной эстетической концепцией всего спектакля.

«Здесь мы занимаемся тем, что ценилось еще со Средних веков, — изучаем мастерство», — считает Огарёв [6, с.11]. И это — правда, поскольку только так возникает та особая область театрального пространства, образуемая благодаря концентрации вокруг актерско-режиссерской деятельности и связанных с нею технологий, где каждый спектакль становится настоящим произведением искусства, являясь удивительным феноменом в культурно-эстетическом поле театральной действительности.

Специфическая чувственно-конкретная информация, созданная по законам художественной формы, способна оказывать глубокое художественно-творческое воздействие на людей. Однако вступление в художественный диалог предполагает развитие таких элементов художественной культуры личности, как художественное образование, обучение, воспитание, практическая художественная деятельность. Анатолий Васильев не упускает и это, стремясь воспитать в артисте личность, у которой есть крепкая нравственно-эстетическая опора, позволяющая приблизиться к осознанию ее роли и места в театральном пространстве, в философии творчества в целом. Если мир есть совокупная реальность, вся действительность (природная, социальная, индивидуальная) как целое и целостность в ее прошедшем, настоящем, будущем, то бытие отдельного человека и человечества в мире специфично и уникально. И с эстетической точки зрения «также важно ответить не столько на вопрос о бытии человека, сколько на вопрос о том, как именно человек существует» [4, с. 309].

Список литературы

1. *Васильев А.*, *Богданова П.* Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. Вып. 5. — М., 1983.
2. *Васильев А.* Театр — это душа, летающая в дождливом Батуми (беседа с Г. Кожуховой) // Советский театр. — 1983. — № 3.
3. *Станевский В.* Гости старого театра. Встреча одиннадцатая (беседа с Малгожатой Дзевульска) // Старый театр. — Краков, 1994. — № 12.
4. *Богданова П.Б.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М.: НЛО, 2007.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. — М.: АСТ; АСТ Москва, 2008.
6. *Игнатова С.* Владимирский театральный фестиваль / сб. материалов. — Владимир, 2011.

УДК 75.03
ББК 85.1

Э.М. КОЛЧЕВА, С.К. СВЕЧНИКОВ

РАБОТЫ КАЗАНСКОГО ХУДОЖНИКА Г.А. МЕДВЕДЕВА В ФОНДАХ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РМЭ ИМЕНИ Т.Е. ЕВСЕЕВА

Изложены результаты изучения вклада казанского художника Г.А. Медведева в становление живописи в Марийском крае в первой трети XX века, в создании Казанской художественной школы. Особое внимание уделено двум картинам художника — «Сплав леса по реке Кокшаге» и «Степан Разин на Волге», представляющим интерес с точки зрения истории развития российского изобразительного искусства в целом. Статья подготовлена по результатам проекта РГНФ «Этнокультурное пространство в художественно-этнографических работах 20—30-х годов XX века из фондов Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева», № 09-01-24101 а/В.
Ключевые слова: Г.А. Медведев, Казанская художественная школа, живопись 1920—1930-х годов, Национальный музей РМЭ им. Т. Евсеева, марийская культура, Степан Разин.

Вопросы межнациональных отношений и межкультурных взаимодействий в России вновь приобретают актуальность. Знание конкретных фактов, событий и имен в истории страны, способствовавших взаимному обогащению культур и укреплению культурного поля как целостного явления, помогает отвергнуть идеологические спекуляции и заблуждения. История художественной культуры дает множество прекрасных образцов того, как искусство превозмогало сложные социальные перипетии и, созидая, выполняло миротворческую и культуротворческую задачи, рождая новые культурные явления и феномены.

Сказанное в полной мере относится к первой трети XX века, бурной революционной эпохе, для многих народов России ставшей эпохой зарождения их профессионального искусства.

Важную роль в становлении и развитии изобразительного искусства в Поволжье, в формировании его у поволжских народностей, сыграл Григорий Антонович Медведев. Уроженец Ставрополья, он учился в Императорской Академии художеств (с 1887 по 1894 годы), был учеником Павла Чистякова. За годы учебы удостоен нескольких серебряных медалей [1]. По окончании Академии получил звание классного художника 3-й степени за картины «С уголька» и «Без воздуха» и вновь был награжден серебряной медалью по классу рисунка.

На исходе XIX столетия художественная жизнь в России заметно активизировалась. В преддверии Серебряного века русской культуры по всей стране в крупных городах возникали частные студии, кружки, художественные школы. Г.А. Медведев и еще несколько выпускников Академии получили предложение от фабриканта Бельковича участвовать в строительстве в Казани художественной школы, которая возводилась на средства благотворителей. Молодой художник с радостью откликнулся на предложение и принял деятельное участие в ее становлении, выезжал за консультациями к Илье Ефимовичу Репину, поскольку контроль за школой был возложен на Академию художеств. В Казанской художественной школе он бессменно проработал двадцать пять лет: сначала рядовым преподавателем, а позже и директором. В 1908 году Г.А. Медведев, уже в статусе директора, с целью повышения качества образования в школе пригласил для преподавания Николая Ивановича Фешина «с полным окладом и казенной мастерской». Когда в 1910 году по возвращении из Европы Н.И. Фешин приступил к работе, Г.А. Медведев, искренне любивший и ценивший этого незаурядного художника, уступил ему свою мастерскую [2].

Впоследствии Казанская художественная школа сыграла большую роль в развитии русского и советского изобразительного искусства. Из ее стен вышло немало известных художников, в их числе П. Беньков, А. Родченко, В. Тимофеев, А. Морозов, П. Котов и другие. Не менее важен и тот факт, что в школе получали образование и первые художники из коренных поволжских народов; ее окончили, например, будущий основатель Ассоциации художников Революционной России (АХРР) горномарийский художник Александр Владимирович Григорьев и лугомарийский художник Константин Федорович Егоров.

Григорий Антонович Медведев был учителем и старшим товарищем казанских художников, также внесших значительный вклад в становление профессионального изобразительного искусства в Поволжском регионе и, в частности, в Марийском крае. В их числе — один из будущих лидеров Ассоциации Павел Александрович Радимов, соратник А.В. Григорьева и Василия Кирилловича Тимофеева. По воспоминаниям современников, в «доме Медведева бывало много интересных людей. Среди них обращал на себя внимание молодой поэт и художник Павел Радимов, студент историко-филологического факультета Казанского университета. Большой любитель и знаток искусства, костюма, песенного творчества, поэзии народов Поволжья, он переводил стихи татарского поэта Абдуллы Тукая, был хорошо знаком с Гафури» [2]. С П.А. Радимовым Медведева связывали родственные узы: тот женился на дочери Медведева Марии Григорьевне. По окончании университета П.А. Радимов стал преподавателем истории искусств в Казанской художественной школе, в это же время завязалась их тесная дружба с Александром Григорьевым. В Козьмодемьянском художественно-историческом музее им. А.В. Григорьева хранится картина П.А. Радимова тех лет «Семья художника Медведева» («Дом») (1913 г., х., м., 45×53), и хотя главным персонажем на ней выступает очаровательная юная дочь художника, все же работа дает некоторое представление и о том, как выглядел сам Г.А. Медведев. К сожалению, фотографий художника в архивах и фондах музеев Марий Эл нет.

Так в Казани складывался круг единомышленников, повлиявших на возникновение профессионального изобразительного искусства в Марийском крае. Все они были приверженцами реализма и членами Товарищества передвижных художественных выставок (ТПВХ). Сразу после Октябрьских событий 1917 года они разрабатывают проект народного художественного образования, который предполагалось реализовать среди марийцев и чувашей Казанской губернии [3, с. 9]. Первой под документом, представленным в Главный комитет Всероссийского Земского союза, была подпись Г.А. Медведева.

Однако бурно развивавшиеся политические события ломали планы. Летом 1918 года Г.А. Медведев и П.А. Радимов привезли в город Козьмодемьянск Волжско-Камскую передвижную выставку. Здесь они встретились с А.В. Григорьевым. Поскольку Казань оказалась на линии фронта начавшейся Гражданской войны, возвращаться в город стало опасно, и художники остались в Горномарийском крае. В селе Еласы Козьмодемьянского уезда они прожили до осени 1919 года, здесь открыли воскресную рисовальную школу и написали немало картин с натуры [4, с. 148]. В Козьмодемьянске А.В. Григорьев создал краеведческий музей с художественным отделом на основе привезенных казанцами картин, в 1920 году организовал «Первую Козьмодемьянскую выставку картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч.» [3, с. 27]. Григорий Антонович Медведев принял участие и в этой выставке, и в последу-

ющих художественных выставках на марийской земле: выставке АХРР в Краснококшайске (1927), приуроченной к 10-й годовщине Октябрьской революции, а также выставке, посвященной 15-летию Марийской автономной области (Йошкар-Ола, 1935—1936) [4, с. 69].

После учреждения в 1922 году П.А. Радимовым и А.В. Григорьевым в Москве Ассоциации художников Революционной России филиалы этой организации стали возникать по всей территории Советской России, и, естественно, в первую очередь в Казани. В 1923 году организатором и первым председателем ТатАХРР стал другой ученик Г.А. Медведева — Василий Кириллович Тимофеев, сам художник оказался в том же году ее членом.

В 1920—1930-е годы Григорий Антонович Медведев создал целый ряд произведений, отражающих жизнь марийского народа. В этот же период установился постоянный контакт с Марийским областным краеведческим музеем, созданным в столице Марийской автономной области (МАО) Краснококшайске (Йошкар-Ола). Директор музея, первый марийский краевед и этнограф Тимофей Евсеевич Евсеев, для пополнения фондов этнографическим и историческим материалом ввел в практику ежегодную «контрактацию» художников, которые получали от музея задание на написание картин на определенные темы, денежный аванс и отправлялись в поисках натурного материала в экспедиции по Марийскому краю.

Сотрудничество Г.А. Медведева с музеем складывалось непросто, несмотря на давнюю связь его с Марийским краем. В документальном фонде Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева сохранились протоколы заседаний экспертных комиссий 1927 года, из которых следует, что предложенные Медведевым картины три раза отклонялись. Причина, вероятно, крылась в характере художественного мышления автора: по всей видимости, выпускник Академии художеств не мог быть в полной мере ахрровцем-документалистом, поскольку имел склонность к романтическому обобщению. Комиссия указывала, что работы не отражают «исторических, бытовых и этнографических моментов из жизни марийцев, а равно и природы территории Маробласти» [5, л. 32]. Некоторые работы не устроили комиссию по идейно-политическим мотивам. Так, например, картина «Владимир Ильич Ленин на охоте» была отклонена со следующей формулировкой: «Владимир Ильич Ленин был видной исторической революционной личностью в мировом масштабе, изображение должно быть в картине или репродукции точно выражено в целях истинного представления о его личности, а данная картина художника Медведева не удовлетворяет указанным требованиям, то комиссия не находит возможным входить в обсуждение ее без согласования своего мнения на этот счет с экспертизой Наркомпроса» [5, л. 40—41].

Поскольку картина в дальнейшем в фондах не встречалась, то можно предположить, что в Наркомпросе также работу не одобрили. Следствием подобных решений стало то, что в фондах Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева на сегодняшний день хранится лишь пять произведений Г.А. Медведева. Тем не менее, каждое из них представляет собой значительное явление в коллекции, обогащает ее специфическими гранями. Две из этих работ носят одинаковое название «Сплав леса по реке Кокшаге». Одна написана, скорее всего, в 1920-е годы. На ней запечатлен плотовой сплав леса, когда лесоматериалы увязывали в пучки или другие формы транспортных единиц. Из них составляли плоты, буксируемые теплоходами или специальными паромами (в центре картины посреди реки). Сплотка лесоматериалов производилась на воде или на берегу на плотбищах при помощи сплоточных машин и сплоточно-транспортных агрегатов. Лесорубы и сплавщики работали сезонными артелями, одну из таких артелей изобразил Г.А. Медведев. От берега отходит плотовой паром, все люди заняты тем, что помогают ему отчалить. У места сплотки на втором плане люди отталкивают его шестами, на первом плане тянут канаты, которые выводят всё сооружение на середину реки, а вдали люди на лодках помогают вывести сидящим на плоту весь этот «караван» на фарватер.

Картину отличает точное художественное видение: не просто достоверно запечатленное хозяйственное занятие и географический ландшафт, но и пафос преобразований, трансформации культурного пространства марийского этноса. Еще недавно народ целиком зависел от леса, почитал его, жил в нем. С переходом в основном к индустриальному укладу жизни лес перестал быть главной духовной и сакральной доминантой, теперь он лишь часть экономической деятельности. Напряженная динамичная сцена, где все участники объединены в едином решительном порыве, предстает завершением старого образа жизни, прежнего мировоззрения «детей леса». На первом плане фигуры людей, тянущих канаты, изображены в светлой национальной одежде мари. Руководящий работами человек показан на контрасте с ними: он повернут к зрителю спиной, одет в темное, кроме того, художник дополнительно поместил его фигуру в тень — все это придает образу нечто роковое. В глубине картины до горизонта простираются безбрежные лесные дали, как будто не имеющие пределов. Туда же, извиваясь, уносит свои воды река, влекущая за собой вереницы связанных плотов. Темный охристый колорит картины, свинцовые облака на тяжелом синем небе, резкая боковая светотень от низкого светила, четко обрисовывающая контуры вековых елей и сосен, — все это создает на полотне драматизм эпического масштаба. Картина решена в позднеромантической, символистской стилистике.

Это произведение Григория Антоновича Медведева — свидетельство того, как наследники русской художественной традиции, создавшие неорусское направление рубежа XIX—XX веков, в котором отразился дух русского народа, оказались помимо этого способными постичь дух и ключевую проблематику культуры иного народа, в данном случае марийского. Значение работы возрастает, если учесть, что это единственная картина такого рода стилистики в коллекции Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева.



Г.А. Медведев.
Сплав леса по реке Кокшаге, 1935, х., м., 69х108

В 1935 году художник пишет еще одну картину на ту же тему, но она предстает совершенно в ином ключе. Меняется трактовка, а следовательно, и манера изображения. Романтически-драматическое решение, несущее на себе печать модерна, отступает перед точным документальным изображением. Художник зафиксировал кошельный сплав леса, когда несвязанные между собой бревна транспортировали в специальных плавучих ограждениях (кошелях). Такой лесосплав осуществлялся в небольших объемах по системе озер, а также на короткие расстояния по озеровидным участкам. Сплав леса в кошелях контролировался специальными судами или лодками, на картине изображены лодки с людьми. На втором плане посредине реки показан освещенный солнцем домик лесосплавщиков на понтоне, правее, в глубине картины, расположено еще одно деревянное сооружение, имеющее непосредственное отношение к представленной технологии лесосплава. Нейтральность эмоционального строя картины, спокойная композиция создают мягкий по настроению пейзаж, но не более.

Этнокультурная проблематика в сюжете исчезает. Ее видение Г.А. Медведевым в русле утверждавшегося социалистического реализма можно понять из работы 1936 года «Доярка». Показано время вечерней дойки коров. По центру холста изображена в полный рост вполоборота молодая женщина. Она смотрит на заходящее солнце, на лице играет мечтательная улыбка. Женщина одета в национальный костюм луговых мари центральной группы: белую домотканую холщовую рубаху, вышитую темно-красными нитками. Рубаха подпоясана передником из белой ткани с двумя горизонтальными полосами вышивки и узким красным домотканым поясом с кистями. На шее у доярки украшение из белых монет «шя шер», на голове (примета времени) — фабричный красно-кирпичного цвета платок, завязанный узлом на затылке, на ногах черные суконные онучи и лыковые лапти с оборами. В правой руке женщина держит металлическое ведро, наполненное только что надоенным молоком, оно аккуратно прикрыто белым холщовым полотенцем.

На втором плане изображено многочисленное колхозное стадо коров различной масти, видны фигурки других доярок. На дальнем плане представлен уходящий по диагонали вглубь ряд построек: выделяющаяся на фоне неба силосная башня, коровник и околица деревни, за которой в дымке виднеются поля и лес. Если передний план написан в густых охристых тонах, то дальний план решен в сиренево-голубых. Стройная легкая молодая женщина, ухоженные тела упитанных животных, сочные краски летнего вечера создают атмосферу счастья и благоденствия. Эту работу в свое время высоко оценили искусствоведы Б.Ф. Товаров-Кошкин [6, с. 11] и С.М. Червонная [7, с. 44—45].

Правда, сама реальная историческая обстановка в марийской деревне середины 1930-х годов, когда писалась данная картина, была далека от идиллической. В первой половине 1930-х годов в Марийской автономной области была проведена коллективизация. Как следствие, в 1934 году сюда докатился «голодомор», пик которого приходился как раз на 1936—1937 годы, когда во многих местах наблюдались случаи голодной смерти. В отчете за 1936 год Марийский областной комитет ВКП(б) указывал: «Наступает угроза голода. Из 1200 колхозов 700 не имеют ни семян, ни фуража, ни грамма на распределение по трудодням. Повсеместно собирают лебеду. Начался массовый уход из колхозов на заработки. Распространяются антисоветские слухи. Колхозники отказываются от работы: работай не работай, а хлеба все равно не получишь» [8, с. 122].

Пропагандистский смысл полотна Г.А. Медведева «Доярка», как и второго варианта картины «Сплав леса на Кокшаге», очевиден. Они появились практически в одно и то же время, когда в Марийском крае наступил экономический и социально-политический кризис. Как и все произведения социалистического реализма, эти работы должны были заражать людей позитивным настроением, мобилизовать их на дальнейшее строительство светлого будущего.

Две картины Г.А. Медведева из фонда музея «Степан Разин на Волге» (около 1926 г., х., м., 67×145) и «Сбор ясака» (1928—1930 гг., х., м., 133×195) стали первыми в профессиональном искусстве Марийского края живописными полотнами, выполненными в историческом жанре.

Картина «Сбор ясака», пожалуй, самая известная в Марийском крае работа Г.А. Медведева. Подтверждение этому тот факт, что она неоднократно использовалась в качестве иллюстрации к учебным пособиям для школ Республики Марий Эл [9, с. 10; 10, с. 25], а анализ картины дается во всех изданиях по исто-

рии изобразительного искусства в Марийском крае [6, с. 10; 11, с. 9]. Несмотря на явную идеологическую ангажированность этой картины, необходимо признать, что ее автор достаточно точно передал исторические реалии, относящиеся к периоду после присоединения Марийского края к Русскому государству (вторая половина XVI — XVII век). Ясак — это натуральная подать пушниной или хлебом, которой облагались нерусские народы Поволжья и Сибири; он мог взиматься и деньгами. Ясаком в XVII веке называли и единицу подворного налогового обложения, идентичную посошному обложению русских крестьян. В конце XVII века один ясак составлял 58 копеек, а также по 16 пудов ржи и овса [12, с. 166]. Это довольно много, учитывая, что крестьянская лошадь в те годы оценивалась не выше 3 рублей, а стоимость одного пуда зерна не превышала 3 копеек. Большинству крестьянских дворов было не по силам платить целый ясак, поэтому чаще всего брали половину, а иногда и четверть ясака со двора.

Царское правительство требовало от местной власти в лице воевод и прочих служилых людей, чтобы «черемисе налогов, и тесноты, и продаж, и убытков не чинить, и посулов, и поминков ни у ково ни от чево не имать некоторыми делы» [13, с. 119]. Однако в действительности эти указания на местах нередко нарушались. Злоупотребление властью, вымогательство и взяточничество расцвели в Поволжье уже в самые первые годы после его вхождения в состав России [14, с. 119]. Сборщики ясака нередко производили дополнительный сбор в свою пользу и для высших должностных лиц. Коррупция была распространена, конечно же, и в тех местах, где проживало русское население. Но нерусским народам было тяжелее, поскольку они, как правило, не знали русского языка и правовых норм. Весьма выразительно писал об этом известный публицист конца XVII — начала XVIII века И.Т. Посошков: «...к ним паче русских деревень приезжая солдаты и приставы, и подьячи, овогда с указом, овогда ж и без указа и чинят что хотят, потому что они люди безграмотные и беззаступные. И того ради всякой их изобижает, и чего никогда в указе не бывало, того с них спрашивают и правёжем правят» [15, с. 172].

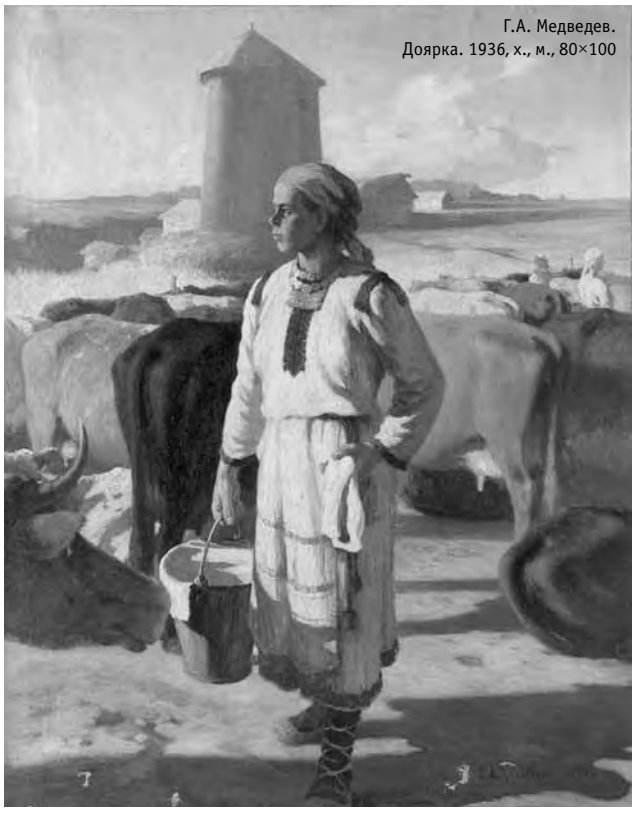
По-видимому, Г.А. Медведев в картине «Сбор ясака» как раз и изобразил сцену «правёжа». Согласно древнерусскому правовому обычаю, правёж — это принуждение к уплате долгов, налогов и других взысканий в форме ежедневного публичного истязания. «На правёж», как правило, ставились выборные представители ясачной общины.

Композиция картины построена на противопоставлении угнетателей и угнетенных. Слева показан жестокий рыжебородый воевода, одетый ярко и богато, из-за его спины, вытягивая тощую шею, выглядывает стрелец, он не испытывает ни тени сочувствия к несчастным, а, скорее, ждет окончания сцены, чтобы равнодушно использовать по назначению свой бердыш. На втором плане еще один стрелец, о чем-то разговаривающий с марийцем, принесшим связку шкур пушных зверей в счет уплаты ясака. Третий стрелец стоит у въездных ворот и внимательно следит за работниками, несущими на спине тяжелые мешки с зерном. Наибольшую лютость выражает фигура служилого татарина с хлыстом на переднем плане.

Справа к столбам привязаны измученные крестьяне: чуваш, мордвин, удмурт и мариец. На переднем плане изображена марийская женщина на коленях, склонившаяся к самой земле, помимо пряжи и тканой материи (возможно, войлока) она отдает в уплату за недостающий ясак собственные украшения из серебра, что особенно трагично. В контексте традиционных религиозных представлений мари они выполняют в первую очередь магическую, оберегoвую и защитную функции для женщины, но в алчных руках истязателя это лишь богатство, материальная ценность.

Колорит картины скуп, она решена в коричневозеленоватой гамме, низко висящие серые тучи, высокий частокол острога создают замкнутость, безвыходную и давящую атмосферу. Так наглядно воплощается автором картины господствовавший тогда официальный тезис о дореволюционной России как «тюрьме народов».

Полотно «Степан Разин на Волге» написано немногим ранее, чем «Сбор ясака», и его идейный строй оказывается еще не в русле официальной идеологии, а потому картина заслуживает особого внимания. Она отражает события Крестьянской войны 1670—1671 годов, поход Разина на Волгу, в результате которого был захвачен ряд городов и крепостей, в том числе Астрахань, Царицын, Саратов, Самара. Поход, как известно, сопровождался массовыми восстаниями крепостных крестьян



Г.А. Медведев.
Доярка. 1936, х., м., 80×100



Г.А. Медведев.
Сбор ясака. 1928—1930, х., м., 133×195

в недавно закрепощенных областях Поволжья, к ним присоединились также большие группы поволжских народов: марийцы, татары, чуваши, мордва. Эту картину в 1927 году отклонили уже упоминавшиеся комиссии, и каким образом она все-таки оказалась в музее, неизвестно, так как довоенные книги поступлений в музее не сохранились.

На картине изображены плывущие по реке струги под парусами, с множеством людей на борту. Движение направлено из глубины пространства картины к зрителю. На первом плане судно Степана Разина, сам он изображен в центре, видимо, обращается с речью к товарищам, которые с воодушевлением принимают его слова. Помимо казаков и русских крестьян, здесь и татары, и освещенные ярким солнцем, в белых рубахах с красным орнаментом, в национальных войлочных шляпах представители марийцев. Эта пестрая красочная толпа воспринимается главной движущей силой событий, неумолимо надвигающейся на зрителя. Включив марийских повстанцев в ближайшее окружение Степана Разина, художник пошел против исторических фактов. Марийцы принимали участие лишь в локальных вспышках восстания в Козьмодемьянском и Кокшайском уездах, однако до Симбирска, то есть до наиболее северной точки продвижения самого Степана Разина, они не доходили.

Фигура вдохновителя этой многочисленной подвижной массы, Стеньки, напротив, затенена, как и на картине «Сплав леса по реке Кокшаге» источник освещения находится за спиной главного героя. Разин одет в темное по контрасту с остальными, он темноволос, с небольшой бородой (его облик вызывает ассоциации с классической иконографией Иуды). За спиной Разина и его шатер с откинутым пологом, оттуда открывается кроваво-красное освещение внутреннего пространства.

На следующем струге парус спущен, на реях висят казненные, человек справа, очевидно, еще жив, он повешен головой вниз, извивается. Мачта ассоциируется с крестом. На дальнем плане видна полоска берега, занятая пожарищем, и небо в дыму. Драматизм усиливается контрастом на переднем плане: спокойная вода, в ней отражается синее небо, корабли и солнце, отсутствие расходящихся от судов косых волн говорит о неспеш-



Г.А. Медведев.
Степан Разин на Волге. 1926, х., м., 67×145

ном движении зловещего кортежа. Колорит картины, решенный в охристо-голубых тонах, характерен для Г.А. Медведева.

Мрачная трактовка ключевого персонажа тех событий, Степана Разина, шла вразрез с идеологическими стереотипами времени, достаточно вспомнить образы Разина, созданные В. Суриковым и Б. Кустодиевым. Экспертная комиссия музея в 1927 году: «Разин не выявлен в картине как мощная величина народного бунтаря — революционера, какой он был в исторической жизни русского народа, его фигура вообще очень мало выделена среди массы его сподвижников. Из сказанного картина теряет свою историческую ценность» [5, л.41]. Подобный взгляд на фигуру народного вожака делает это произведение художника Г.А. Медведева уникальным, и то, что картина оказалась в фондах музея, большая удача.

Подводя итог, ещё раз подчеркнем, что Григорий Антонович Медведев — это один из основоположников профессионального изобразительного искусства в Марийском крае, художник, одним из первых осмысливший культуру и историю марийского народа. Его живописные произведения из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т. Евсеева представляют художника двух эпох: эпохи модерна и эпохи становления социалистического реализма. На этом переходе от одной художественной эпохи к другой художник создает неожиданные и своеобразные произведения, такие как «Сплав леса по реке Кокшаге» (1920-е) и «Степан Разин на Волге», которые представляют интерес с точки зрения истории развития российского искусства в целом. Сегодня творческая биография и художественное наследие Г.А. Медведева — яркий пример межкультурного взаимопонимания — могут служить укреплению российской идентичности и толерантности.

Список литературы

1. Григорий Антонович Медведев / Художники // Артхив [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.artchive.ru/artists/grigoriy_antonovich_medvedev_medvev/biography
2. *Хвостенко Т.В.* Вечера на Масловке близ Динамо (отрывок из книги воспоминаний) // Город Масловка и ее население [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.maslovka.info/modules.php?name=Media&aid=65&act=read
3. *Сануков К.Н.* Судьба художника. — Йошкар-Ола, 2011.
4. История сел и деревень Республики Марий Эл. Горномарийский район: сб. документальных очерков / авт.-сост. А.Г. Иванов. — Йошкар-Ола, 2006.
5. ДФ НМ РМЭ им. Т. Евсеева. Документы по Марийскому краеведческому музею. Переписка о распределении и передаче музейных материалов за 1927 год. Л. 32, 40, 41.
6. *Товаров-Кошкин Б.Ф., Червонная С.М.* Художники Марийской АССР. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1978.
7. *Червонная С.М.* Искусство Советской Татарии. — М.: Изобразительное искусство, 1978.
8. *Сануков К.Н.* Из истории Марий Эл: трагедия 30-х годов. — Йошкар-Ола, 2000.
9. *Айплатов Г.Н.* История Марийской АССР с древнейших времен до конца XIX в.: учеб. пособие для учащихся 7—8 классов. — Йошкар-Ола, 1977.
10. *Иванов А.Г., Сануков К.Н.* История марийского народа. — Йошкар-Ола, 2011.
11. *Прокушев Г.И.* Художники Марийской АССР. — Л., 1982.
12. *Иванов А.Г.* Исследования по истории Среднего Поволжья (XVI — начало XX в.). — Йошкар-Ола, 2013.
13. История Марийского края в документах и материалах. — Йошкар-Ола, 1992.
14. *Бахтин А.Г.* Марийский край в XIII—XVI веках. — Йошкар-Ола, 2012.
15. *Посошков И.Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. — М., 1951.



VI КАФЕДРА

УДК 008-027.21
ББК 71.0

Е.В. ВАЛЕЕВА

АНАЛОГОВАЯ МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Историю образования можно представить как универсальный текст формирования человека, состоящий из античности, Средневековья, Просвещения, XIX, XX века и современности. Выделенные периоды представляют собой определенные этапы смены образовательных парадигм внутри единого образовательного текста. Процесс концептуализации позволяет вписать одно знание в другое, а в конечном итоге и в культуру. Метафоремы позволяют осуществить входы в каналы образовательной реальности «на все времена» и помогают определить все образовательное пространство как образовательный универсум, методологическим принципом анализа которого является континуальность.
Ключевые слова: образовательный текст, метафорема, образовательный универсум, континуальность как методологический принцип.

Образовательный процесс — это взаимодействие педагогических теорий и практик, возникших в разное время. На первом этапе он осуществляется как их контакт, предполагающий, в свою очередь, некое пространство встречи, что «делает возможным графическое представление отношений последовательности и сосуществования как в терминах единиц раздельности, так в терминах единиц контакта» [1, с. 21]. Очевиднее всего различия и сходства проявляются в периоды смены научных парадигм.

Смена парадигм привела к возникновению нового направления — философии образования [2]. В этом сегодня уже устойчивом понятии заложено определенное

противоречие; на практике оно порождает множество профессиональных проблем, не отрефлексированных научным сообществом, а потому предстающих в виде неразрешимых загадок и тупиковой ситуации, в которой оказалась отечественная школа, как средняя, так и высшая. Дело в том, что в самой философии образования заложено некое не стимулирующее, но стагнирующее начало. «Любовь к образовательной мудрости» оборачивается консервативностью, неподвижностью и неэффективностью в работе педагога, который любую проблемную ситуацию «разрешает» при помощи цитаты из опыта великих предшественников, чья мудрость и составляет основу всей образовательной философии. Между тем, образование — это вечно обновляющийся процесс, зависимый от времени протекания, от особенностей исторической эпохи, от задач, которые ставит перед ним общество. Сочетание актуального и вечного, традиционного и инновационного редко в наши дни находится в гармоническом единстве. Восстановление такой гармонии является сложной гуманистической задачей. Эта важнейшая сфера, от которой зависит не только будущее, но и настоящее, определяемое молодым поколением, требует обновления. Образовательная концепция сегодня, на наш взгляд, должна исходить из смыслового понимания образовательного пространства.

Всю историю образования можно представить как универсальный текст формирования человека, который создается за счет человека и для него. Этот текст отражает историю человека и его современность, поэтому в качестве методологической основы его анализа может быть выбран такой важный методологический принцип современной науки, как плюрализм. Последний исключает монополизм из концептуальной сферы любого исследования, поскольку координирует разные научные подходы, что приводит к объемному видению изучаемого материала.

Целью статьи можно назвать анализ тенденций устойчивости и изменения в развитии образовательного дискурса как основания для изменений в современном образовании; «выявление следов прошлого в современном мире, связей между новыми и предшествующими эпохами. Именно здесь и обнаруживаются истоки современной культуры» [3, с. 149].

Текстуализация как универсальный прием анализа образовательного текста

Во всех гуманитарных науках смена научных парадигм получила воплощение в науке о тексте, точнее, в философии текста, в которой «квантовый» поворот заключался в том, что человека, воспринимающего текст, погрузили в него и сделали его частью.

Интерес к образовательному тексту отражает подход к образованию как к духовной деятельности, как к открытой, самоорганизующейся системе.

Возникновение нового образовательного текста (метатекста) может быть описано как образование сложной системы путем интеграции развивающихся в разном темпе образовательных структур в эволюционную целостность [4, с. 69]. «Здесь необходимо изучение не просто отдельных элементов включения традиции в новый текст, а их взаимосвязей с новым контекстом. Постижение смысла и образных функций каждого такого рецептивного элемента происходит с учетом его "вживания" в современную художественную систему» [5, с. 6], — пишет В.А. Фортунатова относительно функционирования традиций в прозе ГДР и ФРГ, что вполне применимо к анализу образовательного текста. Речь идет о том, как ассимилируются идеи, образы прошлого, а также о том, в силу каких причин старый текст становится органической частью нового контекста.

Философия образования представлена блестящими именами, каждое из которых символизирует определенную концепцию. Движение идей отражает исторический динамизм этого процесса. Исторический динамизм — то из истории и традиции, что актуально для современности.

Актуальными для современной отечественной школы остаются:

- традиции народной школы, признающей идеи православия и называющей физический труд главным фактором развития личности ребенка [6];
- словоцентризм, то есть дидактические принципы, отдающие приоритет слову [7], что находит отражение в особом внимании к литературе и русскому языку [8];
- идеи коллективизма, когда объектом воспитания становится не личность, а коллектив, поскольку личность формируется внутри коллектива [9, 10] (начиная с Макаренко и заканчивая педагогикой сотрудничества) и др.

Актуальным сегодня представляется и зарубежный опыт, выражающийся в следующем:

- индивидуализация образования, то есть смещение акцента на отдельного человека;
- внимание к методам понимания и интерпретации смыслов коммуникации (языковой игре);
- междисциплинарность и интердисциплинарность.

Сравнение установок отечественного и зарубежного философско-образовательного сообщества позволяет говорить о противопоставлении коллективизации и индивидуализации образования, хотя оба сообщества признают стратегическую важность диалогики в формировании человека. Если отечественная школа опирается на прошлое (традиция) и ориентируется на будущее (инновация), то зарубежный опыт свидетельствует об обращенности образования к настоящему, к современности. Тем не менее, существующее положение дел в системе образования, как отечественной, так и зарубежной, не способствует формированию гармонической, цельной личности.

Концептуализация как способ структурирования совокупности значений образовательного текста

Концептуализация позволяет вписывать одно знание в другое, то есть один образовательный контекст в

другой, а в конечном итоге — и в культуру. Цель в том, чтобы, во-первых, предложить «оптику» рассмотрения современного образовательного пространства с учетом предшествующего опыта, составляющего образовательный текст; а во-вторых, задать представление об уровневой организации педагогического знания, внутри которого формируется сложная сеть взаимоотношений концептов.

Концептуализация образовательного текста предполагает актуализацию опыта прошлого, касающегося проблем обручения и воспитания. Человеческое знание протеично, то есть в каждую историческую эпоху оно принимает необходимую для этой эпохи форму. Концептуализация образования зависит от цели, от выбранного подхода, от соответствующего метода, от понимания междисциплинарных связей и от личностной позиции по отношению к исследуемому материалу.

В процессе анализа существующих концептуальных решений, связанных с образовательным пространством, можно выделить ряд особенностей.

Часто история педагогики и история образования сводятся к исследованию школы, то есть к тому типу обучения, который принято считать «формальным». Формальное образование, то есть обучение в школе, пришло в европейское общество в XIX веке, сменив образование семейное. В этом случае образовательный текст рассматривается прежде всего с точки зрения организации и реорганизации школ, выполняющих тот или иной социальный заказ.

Образовательный текст исследуется сам по себе, с точки зрения педагогических теорий, то есть без учета существующей социокультурной ситуации. Однако теория определяется общественной практикой, а не только научной традицией.

Образование — процесс нелинейный, предполагающий вариативность, поскольку невозможно полностью учесть поведенческие, эмоциональные и прочие индивидуальные характеристики участвующих в нем людей. Нелинейность в истории педагогической мысли выше, чем в истории в целом. Этот эффект определяется человеком — существом наиболее нелинейным и неоднозначным. Течение времени в истории образования и его направление определяется самим процессом обучения, а не характером его описания. Описание как бы подстраивается под процесс. В каждый кризисный момент образование выбирает одну из возможных траекторий развития и движения.

В учебниках по истории педагогики (особенно посвященных истории советской школы) и в преподавании этого курса в педагогических вузах часто учитель-демиург рассматривается как единственный творящий и определяющий весь педагогический процесс и его результаты.

Иногда чрезмерно преувеличено влияние государственно-правовой доминанты. По мере движения от прошлого к настоящему все больше внимания уделяется политике в области образования, а культурологические и дидактико-методические точки зрения оттесняются на периферию.

Повышенное внимание исключительно к национальной традиции мешает увидеть образовательный текст в мировой перспективе, что приводит к неадекватной оценке самобытности национальной педагогической традиции, к искажению тенденций ее развития.

Ориентация исключительно на ближайшее прошлое, то есть элиминация из концептуального рассмотрения античности, Средневековья и т. д., мешает понять глубинные процессы в истории образования. Сосредоточение только на современном состоянии образования, поскольку в науке об образовании важно только настоящее, приводит к неправильным умозаключениям, так как современная образовательная теория лишается столь необходимого для ее обогащения диалога с теориями других эпох.

Упор на постижение практических технологических умений и методик преподавания отдельных дисциплин, ориентация на использование конкретных воспитательных приемов «расщепляет» историческую ткань образовательного текста на ряд отдельных эпизодов, что мешает глубокому пониманию современного состояния образования и не позволяет увидеть образование в целостности его концепций.

Концептуализация образования позволяет увидеть педагогический процесс и человека в его целостности и в исторической динамике. Как показывает опыт, некоторые подходы к обучению сохраняются и продолжают разрабатываться или нуждаются в актуализации. Образовательный текст — это процесс потерь и находок, которые в своей совокупности формируют образовательный опыт.

Новые концепции образования признают педагогику междисциплинарной областью исследования. Концептуализация в истории образовательных теорий зависит от понятийных словарей разных наук, имеющих отношение к человеку. Каждая последующая педагогическая теория не отменяет предшествующую, а только устраняет ее слабости. Динамика научных теорий всесторонне проанализирована в работах К. Поппера, И. Лакатоса, Т. Куна и П. Фейерабенда. Карл Поппер полагал, что каждая новая теория преодолевает проблемы ранее существовавшей. Его заслуга — в актуализации метода проблематизации, однако он полагал, что каждая новая теория отвергает прежнюю [11, с. 54—60]. Имре Лакатос считал, что старая теория сдает позиции не сразу, а только после окончательного опровержения ее основных законов [12]. Томас Кун [13] и Пол Фейерабенд [14, с. 197—218] обратили внимание на сменяемость теорий, а также их несоизмеримость ввиду того, что они оперируют разными понятиями. Для современной науки характерен плюрализм теорий, которые организуются в проблемные ряды, что очень отчетливо выражает динамику знания. В качестве главных интертеоретических методов В.А. Канке выделяет проблематизацию, то есть выявление проблем, и критическую интерпретацию [15, с. 37].

Интерпретация теории, утратившей лидерство, под современным углом зрения открывает новые грани старой педагогической концепции. Кроме того, помимо принципа актуальности развитого знания существует и принцип соответствия, согласно которому новая теория должна соответствовать частично устаревшей теории [16, с. 15]. Новая образовательная теория всегда сохраняет достижения прошлого.

Метафоризация как техника интерпретации образовательного текста

Метафоризация становится необходимой техникой когнитивного моделирования и рассматривается как источник оптимизации процедуры интерпретации. Статус образовательного текста определяется связью имманентных и трансцендентных тексту идей, которые более всего сконцентрированы в метафоре текста. Большое значение имеет при этом герменевтическая феноменология Г.Г. Шпета [17]. Теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа—М. Джонсона [18] помогает реконструкции содержательных связей метафорического образа, нацеливает на подробное изучение динамического аспекта метафоризации и достаточно адекватно отражает существующее положение дел в момент извлечения смысла содержания текста. Метафора становится объектом приложения исследовательского интереса, потому что, во-первых, «это необходимое орудие мышления, форма научной мысли» [19, с. 68], а во-вторых, создаваемые метафорические образы облегчают восприятие информации. Метафора позволяет занять позицию вне языка и вне реальности [20, с. 95—141]; в-третьих, метафора является не только средством образности, но и мыслительной категорией, позволяющей выявить некоторые базовые закономерности движения смысла по «герменевтической дуге» с целью детального изучения рассматриваемого текста. Метафоризация становится не только способом демонстрации новых фактов, но и формой их осмысления [21, с. 33—43].

Метафора пронизывает всю нашу обыденную жизнь, проявляясь не только в языке, но и в мыслительных операциях. Понятия, управляющие мышлением, вовсе не замыкаются в сфере интеллекта, а упорядочивают воспринимаемую человеком (видимую, слышимую, осязаемую) реальность. Метафора, таким образом, имеет еще одно конститутивное свойство, позволяя объемно видеть мир. Мышление человека носит преимущественно метафорический характер, а его поведение в значительной степени обусловливается метафорой, которая не всегда осознается человеком. Все это позволяет говорить об универсализации метафор в современной культуре.

Подобные объемные метафоры всегда многоуровневые, поскольку в самом их строении заложено движение от одного смыслового слоя к другому, более глубинному. Это связано с тем, что в начале прошлого века в связи с развитием естественных наук и психоанализа началось формирование новой научной картины мира, в рамках которой человек мыслился как часть живой природы, органично встраиваемая в ряд биологических форм. Однако такое единство мира не приносит с собой ощущения гармонии, поскольку научные открытия подводят новое основание под представления об условном характере человеческого мышления и его культурной детерминированности [22, с. 220—221].

Объяснительная теория метафоры может пониматься как интерпретация или рассматриваться в рамках теории понимания. В герменевтике выделяются несколько подходов к определению смысла метафоры — *первый* представлен в трудах Ф. Шлейермахера [23, с. 36—54] и В. Дильтея [24, с. 270—730]. Они предложили идею «лучшего понимания», а также предприняли попытку проникновения в индивидуальные мыслительные процессы автора сообщения. Достижение понимания смысла метафоры осуществляется путем ряда методологических процедур, например, путем перевода бессознательного пласта содержания из субъективного восприятия создателя текста в систему координат знания. *Второй* опирается на теоретические построения М. Хайдеггера [25] и Г.-Г. Гадамера [26], которые оценивали понимание в контексте человеческого сознания, как основу всякой интерпретации. *Третий* подход опирается на теорию П. Рикера [27], рассматривавшего понимание мира знаков как средство самопонимания. Рикер вводит понятие «герменевтическая дуга», которое сочетает в себе процесс субъективного отгадывания смысла содержания текста, похожий на процесс формирования гипотез и процесс конструирования мира, который находится вне текста. *Четвертый* подход представлен в трудах Г.П. Щедровицкого [28] и Г.И. Богина [29], где акцент переносится на анализ гносеологических аспектов понимания текста.

Метафоры позволяют осуществить входы в каналы образовательной реальности «на все времена». Такими универсальными метафорами можно назвать античную «образовательную прогулку», средневековый «молитвенный труд», «образовательное путешествие», сформировавшееся в эпоху Просвещения, «педагогическую мастерскую» XIX века и т. д.

Метафоры помогают определить все образовательное пространство как образовательный универсум, под которым следует понимать педагогическую реальность во времени и пространстве. Образовательный универсум выступает как всеохватывающее бытие в его полноте, единстве и самодостаточности. Полнота и самодостаточность универсума исключала бы развитие, если бы он не раскрывался процессуально через конечную актуализацию своих бесконечных потенций.

Характер развития отечественного образования в наши дни объясняется диспропорцией между быстрым реформированием всех его систем и все бóльшим отставанием возможности их освоения, с чем, по-видимому, и связано отдаление образования от человека, его повседневности и от культуры в целом. В современной фило-

софской и педагогической мысли актуализируется исследование тех онтологических оснований образовательного процесса, в которых была бы выражена нелинейность его развития, многомерность и системный характер, что позволило бы уточнить его специфику как развивающейся целостности. Решение этой задачи требует развития методологических оснований всей образовательной парадигмы.

Континуальность — приоритетный методологический принцип исследования образовательного универсума

Определенным методологическим потенциалом обладает процесс континуализации, который рассматривается как исследовательский принцип. Образовательный континуум — это форма бытия педагогических воззрений и культуры в целом, обеспечивающая на основе единства пространства и времени специфику содержания всей культуры. «Континуум, следовательно, является одним из вариантов конституирования целостности. Как способ бытия культуры, он самовоспроизводит себя через единство формы и содержания. Эта его особенность позволяет, не проясняя конкретику и все многообразие ее проявлений (что требует иных методологических конструктов, имеющих обще- и частнонаучный характер), раскрыть единство становления и устойчивости целостности, в рамках которой развертывается все многообразие ее свойств и отношений. Поэтому континуум оказывается как бы особым подвижным контуром, который обеспечивает связь целого и частей, внутреннего и внешнего, общего и единичного, выделяя зависимость свойств тех или иных культур от некоторых константных состояний ее бытия» [30]. Образовательная континуация — это соединение дискретных моделей образования; она представлена в виде отдельных метафорем («образовательная прогулка», «молитвенный труд» и др.). Именно метафоремы соединяют «цветущее многообразие» образовательных подходов прошлого и современности. Исходя из этой логики, можно предложить аналоговую модель образования, в которой нет разделения на традиции и инновации, поскольку в центре образовательного континуума находится человек, природа которого не меняется.

В рецепции классического наследия прослеживается важная проблема взаимоотношения старого и нового идеалов. В.А. Фортунатова говорит о том, что в традиции при всей ее вариативности всегда есть некоторая константность, сохраняющая свою четкость, устойчивость как зафиксированная данность. Образовательный текст прошлого может служить объективной опорой в интерпретации его современного состояния. На этом основывается расхождение предложенного анализа с идеей интертекстуальности, определяющей новый текст как поле анонимных формул, и с теми методикам, которые предлагают рассматривать традицию лишь как фактор развития, но не как факт, который содержится в новом явлении. «Между тем, элементы классического, текста, "впрессованные" в художественную структуру современного произведения, дают возможность исследовать существенные диалогические связи старого и нового контекстов» [5, с. 5]. Исходя из сказанного выше, можно предложить аналоговую модель образования, в которой нет разделения на традиции и инновации, поскольку во все времена человек един: он не меняется, то же происходит и с его душой.

Список литературы

1. *Филиппов А.Ф.* Социология пространства. — СПб.: Владимир Даль, 2008.
2. *Огурцов А.П., Платонов В.В.* Образы образования. Западная философия образования. XX век. — СПб.: РХГИ, 2004.
3. *Фортунатова В.А.* Культура и образование. — Н.Новгород: НГПУ, 2010.
4. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. — 1997. — № 3.
5. *Фортунатова В.А.* Функционирование традиции в прозе ГДР и ФРГ 60—80-х гг. // автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — СПб., 1995.
6. *Ушинский К.Д.* Педагогические сочинения: в 6 т. — М., 1988. — Т. 1, Т. 2.
7. *Толстой Л.Н.* Педагогические сочинения. — М., 1989.
8. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. — М.: Лабиринт, 1994.
9. *Занков Л.В.* Избранные педагогические труды. — М.: Дом педагогики, 1999.
10. *Макаренко А.С.* Мой метод // История педагогики в России: хрестоматия / сост С.Ф. Егоров. — М.: Изд. центр «Академия», 2002.
11. *Поппер К.* Логика и рост научного знаниям. — М.: Прогресс, 1983.
12. *Лакатос И.* Доказательства и опровержения. Как доказываются теоремы. — М.: Наука, 1967.
13. *Kuhn T.S.* The Structure of Scientific Revolutions. — Chicago, 1962; M., 1975.
14. *Feyerabend P.K.* Consolation for the Specialist // Lakatos I. and Musgrave A. (eds.). Criticism and the Growth of Knowledge. — Cambridge, 1970, p. 197—218.
15. *Канке В.А.* История, философия и методология психологии и педагогики. — М.: Юрайт, 2014.
16. *Бор Н.* Вступительная речь. Избранные труды. В 2 т. — М.: Наука, 1971. — Т. 2.
17. *Шпет Г.Г.* Мысль и слово. Избранные труды. — М., 2005.
18. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. — М.: Едиториал УРСС, 2004.
19. *Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры // Теория метафоры. — М., 1990.
20. *Матурана У.* Биология познания // Язык и интеллект / пер. с англ. и нем., сост. и вступ. ст. В.В. Петрова.— М.: Прогресс, 1996.
21. *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. — М., 1990.
22. *Mozhayeva A.B.* Allegorical forms in the novel of the XX century // Artistic guides of foreign literature of the XX century. — M.: Institute of World Literature after A.M. Gorky, the Russian Academy of Science, 2002.
23. *Schleiermacher F.* From On the Different methods of Translating // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida: Ed. by Rainer Schulte and

John Biguenet. — London; Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
24. *Дильтей В.* Собрание сочинений: в 6 т. / под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2000.
25. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. — СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
26. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. — М.: Прогресс, 1988.
27. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2002.
28. *Щедровицкий Г. П.* Избранные труды. — М.: Школа культурной политики, 1995.
29. *Богин Г.И.* Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. — М.: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001.
30. *Баркова Э.В.* Пространственно-временной континуум как форма целостности культуры: к постановке проблемы // В диапазоне гуманитарного знания. Сб. к 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия «Мыслители», Вып. 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/barkova/kagan_14.html

УДК 008
ББК 71.0

Е.Н. СУВОРКИНА

МИР ДЕТСТВА В ПРОЕКЦИИ КОНЦЕПЦИИ ОБЛАСТНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ГНЕЗД Н.К. ПИКСАНОВА И ИДЕЙ И.И. СРЕЗНЕВСКОГО

В контексте проекции теории областных культурных гнезд Н.К. Пиксанова на феномен детства рассмотрена возможность создания такой модели-метафоры как «культурное гнездо». Показано, что Мир детства, как и Мир провинции, может быть противопоставлен «центру» — Миру взрослых и столице. В проекции идей И.И. Срезневского осуществлено сравнение субкультуры детства с государством, стремящимся к самостоятельности, имеющим право на свой язык и традиции.
Ключевые слова: детство, культура детства, областничество, Н.К. Пиксанов, культурное гнездо, творческая личность, Мир детства, Мир взрослых, провинция, столица, И.И. Срезневский, фольклор, детский фольклор.

В культурологической теории детства, краеведческой концепции областничества Н.К. Пиксанова и филологической позиции слависта И.И. Срезневского, на первый взгляд, едва ли возможно найти точки соприкосновения. Однако это затруднение имеет место в случае буквальной и автономной интерпретации каждой из парадигм, без попытки к взаимному соотнесению результатов, рассмотрению их в синтезе. В России ориентация историографии на изучение местности возникла в 20-е годы XIX века, сменив «карамзиновские» традиции, которые основывались на идее воссоздания истории Российского государства посредством описания жизни царей и столиц. «Антикарамзиновский» подход базировался на обращении к истории народа, к истории отдельных областей. Немаловажное значение, определившее данные изменения, имело историографическое течение во Франции, получившее название «цвет местности». Его базовая идея заключалась в том, что местность обладает своеобразием, уникальностью, собственным «колоритом». Кроме того, такое явление центробежности было во многом обусловлено и развитием романтизма как направления философии, искусства, литературы. Его центральная фигура — человек-бунтарь, по натуре мечущийся, бегущий от настоящего, главным образом в прошлое. Это человек, который намеренно покинул свет и обратился к прекрасному удаленных провинциальных мест.

В историографии получают развитие различные теории изучения местности, в совокупности получившие наименование «областничество». К историкам-областникам следует отнести, например, А.П. Щапова, Н.И. Костомарова, Д.И. Иловайского. Усиление позиций областничества было обусловлено также наличием славянофильских идей, в частности, об уникальности России, ее особенного исторического пути. Но К.С. Аксаков зафиксировал факт неприятия и непонимания понятия «русское воззрение». Оно было расценено обществом как лишнее: «Воззрение

должно быть общечеловеческое! Какой смысл может иметь русское воззрение?» [1, с. 197].

В свою очередь К.С. Аксаков, оппонируя, указывал: «Отнимать у русского народа право иметь свое русское воззрение — значит лишить его участия в общем деле человечества» [1, с. 197]. Но публицист видел, что это право отсутствует; кроме того, еще бóльшую проблему составляла неразвитость, несформированность этого феномена. Он писал: «А именно этой-то народности, этого-то самобытного воззрения и недостает нашей умственной деятельности; а оттого, что в ней нет народности, нет в ней и общечеловеческого <...> Мы, русские, ничего не сделали для человечества именно потому, что у нас нет, не явилось, по крайней мере, русского воззрения [1, с. 197—198].

Относительно 20-х годов XX века можно отметить, что областничество нашло свое точное концептуальное выражение в теории Н.К. Пиксанова — русского филолога, историка, литературоведа. Здесь, чтобы понять, в каких социокультурных условиях создавалась теория Н.К. Пиксанова и что было ее идейной основой, необходимо несколько слов сказать о том времени — каково оно было для ученых-краеведов.

Несмотря на потрясения, связанные с революцией и последовавшими изменениями в различных сферах жизни, 20-е годы XX века в краеведении принято считать «золотыми». В это десятилетие была проведена колоссальная работа, главным образом, по сохранению частных архивов и коллекций бывших владельцев усадеб и квартир, предметов интерьера, экстерьера, библиотек, которые легли в основу фондов различных музеев.

Как резюмирует С. Шмидт, «организация дела спасения их (памятников культуры. — *Е.С.*), возникновение новых музеев и объединений общественности — в значительной мере заслуга именно краеведов» [2, с. 16]. Без их усилий многое было бы утеряно. И. Гревс с горечью замечал: «Когда ездишь по градам и весям родной страны в годы, последовавшие за потрясениями революции и гражданской войны, сам собою начертывается мрачный мартиролог погибших памятников истории и культуры» [3, с. 10]. Кроме того, проводилась активная работа по анализу непосредственно местностей, этнографического компонента в частности. Результаты исследований публиковались в журналах, трудах, отчетах.

К сожалению, в конце 1920-х годов начинают фабриковаться «дела краеведов», общества по изучению местностей ликвидируются, периодические издания закрываются. Но говорить, что с этого времени краеведение исчезло, неверно. Вместе с тем оно изменило свои основные принципы. То краеведение, которое было направлено на изучение отдельных местностей, противоречило концепции новой власти и страны, в которой все одинаковы, равны, место для уникальности и своеобразия ликвидировано. Акцент был сделан на производственное краеведение, исследование истории колхоза, завода и пр.

Концепция областных культурных гнезд Н.К. Пиксанова — одна из основополагающих в краеведении. Она в определенной мере продолжает и подводит итог работам областников XIX—XX веков. Ученый писал: «Областничество — это уже не фактическая наличность того или другого местного культурного запаса; это — осознанная тенденция, учет живых местных сил, стремление организовать их к дальнейшему развитию и противопоставить нивелирующему центру» [4, с. 32].

Каждая местность своеобразна. Провинция в целом, так же как и столица, обладает мощным культурным потенциалом. Отдельные города — губернские и уездные (позже областные и районные) — являли уникальные образцы высокого культурного, экономического, политического, духовного развития. Это было обусловлено различными факторами, в некоторых случаях стечением обстоятельств. Но многое зависело от географии места, традиций. Их спецификой определялась особенность «культурного гнезда», которое можно интерпретировать как историко-культурный феномен, маркирующий наличие у конкретной местности высокого культурного потенциала и реальных достижений в области литературы, искусства, градостроительства за счет деятельности незаурядных, творческих личностей и их объединений (кружки, общества, университеты). В данном случае для местности очень важна роль личности. Это доказывается, в частности, тем, что манифест о вольности дворянства (1762) позволил аристократии не служить, а жить в имениях на постоянной основе, появилась возможность их обустраивать, развивать, вносить инновации различного характера. В рамках усадьбы владельцы и их архитекторы были творческими личностями, нацеленными на преобразования для себя, своей семьи, крепостных. Так складывались родовые гнезда. Аналогия прослеживается и с областными культурными гнездами, развитие которых определялось уровнем пассионарности личностей.

Важно указать и на обратный процесс. Культурная среда «взращивала» личность. Например, говоря о Ломоносове, Н.К. Пиксанов перечисляет следующие составляющие культурной среды: большое количество монастырей (среди особо почитаемых — Соловецкий и Антониев-Сийский), высокий уровень образования, развито книгопечатание, иконописание; сохраняются старообрядческие традиции; архитектурное искусство, имевшее собственное «лицо»; наследие устной поэзии. С экономической и географической позиций Север был торговым регионом, причем международного уровня; здесь отсутствовало крепостное право. Такими были условия, определившие специфику северного культурного гнезда XVIII века, которые, в свою очередь, оказали влияние на особенности формирования личности [4, с. 20—26].

Н.К. Пиксанов, в частности, анализирует такие культурные гнезда как Ярославское, Воронежское, Иркутское, Саратовское, Самарское и др. [4]. А.А. Севастьянова и В.Н. Козляков, опираясь на его концепцию, рассматривают рязанское культурное гнездо [5]. Интерес представляют также гнезда, «ядро» которых было сосредоточено в университетах, например Казанское, Харьковское, Одесское.

Таким образом, областное культурное гнездо становится средой для развития личностей и различных сфер существования общества. И в то же время это определенная метафора в процессе маркирования культурного уровня местности. Возможно, более точным будет лаконичная интерпретация культурного гнезда как метафорической модели местности.

Здесь стоит подробнее остановиться на понятии «модель». Модель представляет собой теоретически обработанный образ некоего предмета или явления, в котором отражены его основные моменты и главные характерные черты. «Основная функция культурной модели, — пишет А.А. Филатова, — состоит в том, что она предлагает "скоординированную схематизацию" значений, разделяемых всеми субъектами культуры» [6, с. 117].

Исходя из сказанного ранее, можно указать на важные составляющие культурного гнезда — географическое положение, история местности, культурная среда, выдающиеся личности. Более отвлеченно это будет звучать как модель-метафора местности, провинциальной, а не столичной (доминанта отношений — «под», а не «над»), обладающей своеобразными культурными достижениями, которые получены за счет деятельности уникальных творческих личностей, а также благодаря влиянию историко-географического фактора.

Эта модель-метафора «областное культурное гнездо» дает интересную схему для моделирования автономной реальности детства, которую целесообразно использовать в ее переносном значении — без контекста регионоведения и краеведения. Тут важен именно механизм рассмотрения местности, формирования его модели.

Прежде чем применить концепцию Н.К. Пиксанова, необходимо кратко охарактеризовать тот феномен, который будет анализироваться в рамках теории областничества, — детство. Мир детства, пишет И.С. Кон, важно представить как «автономную социокультурную реальность, своеобразную субкультуру, обладающую своим собственным языком, структурой, функциями, даже традициями» [7, с. 63].

Итак, Мир детства в силу своего стремления к определенной независимости и автономии, что очень точно концептуально находит воплощение в такой модели как субкультура детства, противопоставлен Миру взрослых. Здесь параллель с концепцией Н.К. Пиксанова выражается в противоположении провинции и столицы. В обоих случаях имеет место псевдолидирующая позиция, которую занимают взрослый и столица. Важно понимать, что ни в том, ни в другом аспекте нельзя говорить о доминанте. Вернемся еще раз к определению областничества: «Областничество — это уже не фактическая наличность того или другого местного культурного запаса; это — осознанная тенденция, учет живых местных сил, стремление организовать их к дальнейшему развитию и противопоставить нивелирующему центру» [4, с. 32]. По сути, это попытка показать себя, свое своеобразие, обратить внимание на то, что не только в «главных» точках есть культурное развитие, оно есть, если проводить параллели, в Мире детства и в провинции. Миру взрослых, как и столице, пришлось смириться с тем, что в мире детства тоже существует некий стимул к росту и, более того, уникальная самобытная культура. И в том и в другом случае следует вести речь об автономной социокультурной реальности.

Говоря о провинции, об определенном культурном гнезде, важно указать на наличие традиций, которые упорядочивают отношения в обществе. Согласно определению И.С. Кона, в Мире детства такие традиции также есть. Например, выбор ведущего посредством использования считалок, определенный механизм примирения и т. п.

Но главный компонент — это, безусловно, воплощенный, реализованный культурный потенциал, нашедший выражение в различных феноменах, явлениях, предметах.

Приводя пример проанализированного северного культурного гнезда, важно отметить, что Мир детства содержательно не менее богат. Данный вопрос хорошо изучен В.В. Абраменковой, М.В. Осориной, Т.Д. Попковой и Б.В. Кондаковым, В.А. Зебзеевой, Е.Е. Сапоговой, Н.А. Шкуричевой, Н.В. Ивановой, В. Кудрявцевым, Т. Алиевой, Г.К. Уразалиевой[1].

В.В. Абраменкова выделяет следующие составляющие: традиционные народные игры, детский фольклор, детский правовой кодекс, детский юмор, детскую магию и мифотворчество, детское философствование, словотворчество, эстетические представления детей, наделение прозвищами, религиозные представления [8, с. 110—124]. Авторами этих компонентов выступают сами дети путем создания новых форм и жанров или трансформации и адаптации заимствованного из взрослого мира элемента. От уровня творчества, неординарности мышления ребенка зависит характер культурного своеобразия автономной реальности детства.

Аналогичная ситуация прослеживается и в отношении феномена провинции. Так, в культурном контексте в определенной местности может активно развиваться журналистика, публицистика. Н.К. Пиксанов, описывая Ярославское гнездо, указывает, что именно здесь появился первый областной журнал «Уединенный пошехонец».

[1] См.: *Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. 5-е изд. СПб.: Питер, 2010; *Попкова Т.Д., Кондаков Б.В.* Мир детей: мифологический аспект самобытия // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 4; *Зебзеева В.А.* Экологическая субкультура детства // Начальная школа. 2008. № 6; *Зебзеева В.А.* Эколого-субкультурные практики детей дошкольного возраста // Начальная школа плюс до и после. 2011. № 7; *Сапогова Е.Е.* Культурный социогенез и мир детства. М.: Академический Проект, 2004; *Шкуричева Н.А.* Субкультуры в социальном опыте младших школьников // Начальная школа. 2011. № 7; *Шкуричева Н.А.* Прозвища и клички младших школьников // Начальная школа. 2013. № 10; *Иванова Н.В.* О детской субкультуре // Дошкольное воспитание. 2004. № 4; *Иванова Н.В.* Особенности и значение детской субкультуры // Педагогика. 2005. № 7; *Кудрявцев В., Алиева Т.* Еще раз о природе детской субкультуры // Дошкольное воспитание. 1997. № 3; *Кудрявцев В., Алиева Т.* Еще раз о природе детской субкультуры // Дошкольное воспитание. 1997.№ 48; *Кудрявцев В.Т., Уразалиева Г.К.* Социальный и психологический смысл явлений детской субкультуры // Журнал прикладной психологии. 1999. № 1; *Алиева Т.* Ребенок в детско-взрослых общностях: реконструкция смысла поведения // Дошкольное воспитание. 2008. № 10.

Могут создаваться различные общества — литературные, музыкальные и т. д.

Особый интерес в проекции концепции Н.К. Пиксанова на культуру детства представляют творческие люди, способные внести что-то новое, радикальным образом изменить существующий порядок вещей, увлечь других, сплотить вокруг себя круг единомышленников, «зараженных» той же идеей. В этом случае целесообразно использовать теорию пассионарности Л.Н. Гумилева, согласно которой подобные люди обозначены понятием «пассионарии». Он подчеркивает, что одним из важнейших их качеств является пренебрежение чувством самосохранения во имя поставленной цели [9, с. 265].

В Мире детства такие личности также есть. Как правило, это дети, которые занимают позиции лидера в детском сообществе: они выбирают игры, распределяют роли, придумывают новые линии развития игрового сюжета, разрешают возникшие конфликты среди сверстников. Именно за ними следуют другие, даже в случае осознаваемого нарушения правил, установленных родителями (например, не выходить с определенной территории). Можно предположить, что за счет таких детей-пассионариев происходит увеличение образцов детского фольклора, словотворчества и иных компонентов обыденной практики детства.

Так же, как и в провинции, Мир детства в различных местностях обусловлен историко-географическим фактором. Безусловно, климат, рельеф отразится на мировосприятии ребенка и в целом на Мире детства, сделает его различным в разных регионах.

Таким образом, проецируя концепцию областных культурных гнезд Н.К. Пиксанова на Мир детства как на автономное реальное пространство, можно сконструировать новую модель, его выражающую более точно, модель-метафору «культурное гнездо». То есть наряду с потенциальными моделями существования детства — субойкумена, субпространство, субэтнос, субкультура детства [10, с. 59—68] — следует выделить и «культурное гнездо» как еще одну модель. Необходимость в ней обусловлена потребностью показать, что в Мире детства так же, как и в Мире взрослых, есть культурный потенциал, своеобразный, уникальный, находящий выражение в словотворчестве, фольклоре, нормотворчестве и пр.

Как и культуру провинции, культуру Мира детства очень долгое время не воспринимали всерьез, более того, подвергался сомнению сам факт ее существования. Но и провинция, и Мир детства не менее богаты, чем столица и Мир взрослых. В обоих случаях наличествует особая культурная среда, традиции, творческие люди-пассионарии; есть аргументированная основа противопоставления себя центру. Эта последняя тенденция в отношении детства лучше всего отражена в модели «субкультура детства», но ее культурный потенциал — в модели-метафоре «культурное гнездо». Данный вывод следует особенно подчеркнуть. Иными словами, «культурное гнездо» является моделью-метафорой автономной реальности детства, показывающей наличие уникальной, своеобразной культуры, не менее ценной, чем в Мире взрослых.

Говоря о приемлемости модели «культурное гнездо» в регионоведении, краеведении, а также в культурологии касательно вопроса детства, можно заключить, что актуальна не только сама схема модели, но и в целом концепция областничества Н.К. Пиксанова, поскольку, как уже было указано ранее, на культуру оказывает влияние географический фактор. Соответственно, право на существование имеет предположение о наличии феномена областных культурных гнезд в контексте детства.

Мир детства в проекции идей И.И. Срезневского

Возможно ли рассмотрение данного вопроса в более крупном масштабе?

Здесь вновь необходимо обратиться к общественно-политической мысли и ситуации в России и Европе в XIX веке. Наряду с обозначенными ранее «антикарамзиновскими» тенденциями в историографии, нарождавшемуся тяготению к изучению местностей, развитию романтизма, славянофильских идей, происходит и рост национального самосознания, который, как известно, был инициирован, в первую очередь, Отечественной войной 1812 года.

С.Н. Булгаков указывает на необходимость правильной интерпретации национальной идеи: «Национальная идея опирается не только на этнографические и исторические основания, но прежде всего на религиозно-культурные, она основывается на религиозно-культурном мессианизме <...> Такое понимание национальной идеи отнюдь не должно вести к националистической исключительности, напротив, только оно положительным образом обосновывает идею братства народов» [11, с. 65]. В данном отношении следует обратить внимание именно на идею «братства», поскольку во второй половине столетия она стала особенно актуальной. Чем это было обусловлено?

XIX столетие характеризуется высокой степенью развития национально-освободительного движения славянских народов Балканского полуострова против гнета Османской империи. Россия активно поддерживала румын, сербов, черногорцев, греков, болгар в их борьбе за свободу, в связи с чем в 1877—1878 годах вступила в войну с Турцией, которую та проиграла. К сожалению, пересмотр подписанного Сан-Стефанского мирного договора и подписание Берлинского трактата в 1878 году не повлекли коренных изменений в положении этих народов. Теперь оккупантом на территории Балкан была не только Османская империя, но также Австро-Венгрия и частично Англия. Вместе с тем Россия оказала существенную помощь в объединении народов в борьбе за независимость, которую обрели Румыния, Сербия, Черногория и Болгария.

Так, генералу М.Д. Скобелеву, участнику Русско-турецкой войны, по воспоминаниям Василия Ивановича Немировича-Данченко (брата известного театрального

деятеля Владимира Ивановича Немировича-Данченко), «было дорого наше народное и славянское дело. Сердце его лежало к родным племенам. Он чувствовал живую связь с ними <…>» [12, с. 6]. Оптимальное же решение сложившейся проблемы полководец видел в следующем: «Будущим идеалом государственного устройства славянских народов был для него (для М.Д. Скобелева. — *Е.С.*) союз автономий, с громадною и сильною Россией в центре. Все они у себя внутри делай, что хочешь, и живи, как хочешь, но военные силы, таможня, монета должны быть общими. Все за одного, и один за всех» [12, с. 8].

Упоминание политической обстановки того времени необходимо, чтобы показать, в связи с чем было связано развитие национального самосознания соседних с Российской империей государств. Именно в этом контексте особое звучание приобретали такие понятия как национальный язык, чувство, интерес, культура, достоинство.

В данных условиях большую и особую актуальность и востребованность имели исследования И.И. Срезневского — русского филолога, слависта, лексикографа, палеографа. Путешествуя он собрал уникальный материал исторического, этнографического, диалектологического характера, записал большое количество образцов фольклора малоизвестной культуры славянских земель. Его экспедиция продолжалась три года — с 17 сентября 1839 года по 23 сентября 1842 года [13, с. 19]. Ученый зафиксировал примеры языковых конструкций повседневной речи, диалектических оборотов, фольклора и, соответственно, специфику миропонимания, религиозных воззрений, обыденной практики. Также исследователь учился народным танцам, делал зарисовки различных типов жилищ, национальной одежды.

Следует подчеркнуть, что в самих образцах порой главным мотивом являлась именно идея борьбы. Так, А.И. Рогов, изучая данную проблему в литературе и публицистике славянских народов, констатирует ее присутствие уже в XIV веке; в большей степени она имела характер «горькой боли об утраченном величии и свободе» [14, с. 237]. В последующие века мысль о сопротивлении приобрела более оформленный характер. А.И. Рогов пишет: «В болгарской письменности XV—XVI веков повествуется прежде всего о сопротивлении исламизации, лишавшей народ языка, традиций, связи с прошлым, надежды на самостоятельное будущее» [14, с. 237]. Можно с уверенностью предположить, что подобные размышления присутствовали и в обыденной народной практике — песнях, преданиях, сказках и т. п. Как пишет Г.А. Богатова, И.И. Срезневский особенно подчеркивал: «Народ выражает себя всего полнее и вернее в языке своем. Народ и язык, один без другого, представлен быть не может <…>» (цит. по: [15, с. 43]).

Важно обратить внимание на следующий факт: И.И. Срезневский собирал материал народов, которые юридически еще не имели прав на свой язык, традицию, территорию, более того, они не были выделены как самостоятельные народы. Так, в отношении словаков отсутствовало их официальное признание, что академик не поддерживал.

Как указывает Г.А. Богатова, Срезневскому рекомендовали составить свою карту расселения славян, а не методично следовать имеющимся картам (в частности, карте П.Й. Шафарика), поскольку ряд славянских поселений вообще не был известен науке [15, с. 29]. Это очень смелый и рискованный шаг в научном и политическом вопросе, это подвиг настоящего Человека, внесшего большой вклад в формирование национального самосознания народов.

В данной проекции позиции И.И. Срезневского, думается, стоит увеличить масштаб анализа проблемы культурного потенциала Мира детства без доминанты исключительности Мира взрослых, по аналогии с концепцией областничества Н.К. Пиксанова «провинция — столица». Для решения поставленной задачи стоит обозначить параллель между «Миром детства» и «государством» как социальным институтом.

Идея об особенностях детства проходила долгий путь эволюции, пока не трансформировалась в XX веке в концепцию детоцентризма, стимулировавшую принятие Конвенции о правах ребенка, а затем и ряда других документов, юридически закреплявших права детей. Более того, в 1960—1970-х годах, согласно данным М.В. Осориной, сформировался феномен субкультуры детства. «Приставка “суб-”, — пишет исследовательница, — означает ее подчиненное положение, поскольку детская субкультура является одной из составляющих большой культурной системы, где доминируют взрослые[2]. Однако детская субкультура относительно автономна, представляя собой государство в государстве (курсив мой. — *Е.С.*) <…> Для детского мира характерно и прямо противоположное желание противостоять напору и давлению авторитарного мира взрослых <…> В детской субкультуре присутствует желание отделиться, противодействовать миру взрослых, сохранить наиболее важное в тайне, быть неподнадзорной» [16, с. 331—332]. Иными словами, М.В. Осорина сравнивает субкультуру детства с государством, стремящимся к автономизации, самостоятельности, имеющим право на свой язык, традиции, нормы.

В некоторой степени можно проследить аналогию с вышеописанной ситуацией на Балканах в середине XIX века. Безусловно, нельзя интерпретировать данную параллель буквально; детская субкультура ни в коей мере не несет деструктивного начала. Это попытка в указанном ракурсе показать ее высокий культурный потенциал (что доказано в рамках концепции областничества Н.К. Пиксанова); она открывает возможность противопоставить Мир детства и Мир взрослых и вывести детский мир из-под «ига» взрослого мира, утвердить его право на независимость, «государственность» с присущими ей чертами и составляющими элементами. При этом данная аналогия станет подтверждением мнения И.С. Кона о субкультуре детства как об автономной реальности детства.

Целесообразно подчеркнуть и следующее общее обстоятельство: и в том и в другом случае сбор матери-

[2] Ранее в статье данное утверждение было подвергнуто сомнению. — *Е.С.*

алов осуществлялся задолго до официального признания народов, государств и самой субкультуры детства. Данный процесс можно показать на примере поиска и изучения образцов детского фольклора. Обращение к этому компоненту обыденной практики обусловлено стремлением установить некоторую аналогию с поисковой деятельностью слависта И.И. Срезневского, а также рассмотреть фольклор как составляющую детского «государства».

Ф.С. Капица и Т.М. Колядич указывают, что внимание к детскому фольклору проявилось позднее по сравнению с интересом к изучению других жанров народного творчества. Прежде чем детский фольклор получил научное признание, его необходимо было осмыслить как художественную ценность, самобытную составляющую крестьянской жизни. Своеобразной точкой отсчета можно считать 1868 год, когда П.В. Шейн предложил методические рекомендации по выявлению образцов этого вида фольклора [17, с. 11]. Началась их запись и публикация. К «коллекционерам» детского фольклора Ф.С. Капица и Т.М. Колядич относят И.П. Сахарова, А.В. Терещенко, Е.А. Авдееву. Позже детский фольклор выделяется как самостоятельное направление, обнаруживается его большой воспитательный потенциал. В связи с этим он стал использоваться в педагогических целях Л.Н. Толстым, К.Д. Ушинским [17, с. 12—17]. Непосредственно научное изучение детского наследия ученые связывают с началом публикации колыбельных песен в 1911 году [17, с. 14].

Примечательно, что и в отношении методики сбора детского фольклора на территории Российской империи, и в вопросе фиксирования образцов фольклора И.И. Срезневским в славянских землях обнаружилась одинаковая проблема: необходимо ли подвергать редакции записанный материал? В обоих случаях тексты сначала публиковались с заметными изменениями, авторскими дополнениями. Так, упомянутые выше собиратели и В.И. Даль вносили значительные поправки в образцы детского фольклора. И.И. Срезневский, если проводить аналогию, также в начале своего научного пути пользовался тем же методом (главным образом, это выразилось в издании «Запорожской старины»). Однако по мере того как вырабатывались принципы собирания, обработки и публикации детского фольклора его образцы стали выходить в свет без искажений — в работах А.Н. Афанасьева, П.А. Бессонова, П.В. Шейна [17, с. 17—20].

И.И. Срезневский также приходит к аналогичному выводу: «Записывать все такие памятники надобно не только дословно, не подменяя слов и выражений ни для полноты, ни для красоты фраз, но и вполне сообразно с выговором народным, не теряя из виду того, что иная пословица, песня, сказка занесена из одного края в другой и сохраняет — в противность общему говору народа — местный колорит наречия того края, из которого вынесена» (цит. по: [15, с. 52]).

С начала XX века, как пишут Ф.С. Капица и Т.М. Колядич, происходит активный процесс поиска методики научного сбора детского фольклора, его классификации, интерпретации такими деятелями, как В.Г. Богораз, А.И. Никифоров, Е.А. Звегинцев, Г.С. Виноградов, О.И. Капица [17, с. 22—31]. Стали осуществляться научные экспедиции по сбору фольклора, в том числе детского. Так, в 1920-е годы Государственным институтом истории искусств был организован поиск материала на Русском Севере — в Заонежье (1926), на Пинеге (1927) и Мезени (1928) [18].

Как можно видеть, детский фольклор постепенно приобрел статус самостоятельного и жанрово разнообразного (дразнилки, заклички, загадки, считалки, песни, сечки, голосянки и т. п.) направления устного народного творчества. Возникший в XIX веке интерес к детскому фольклору со временем привел к его научному познанию, унификации методов фиксирования, интерпретации материала; упрочилось отношение к детскому фольклору как к важному элементу повседневной практики детства, отражавшей специфику детского мышления и мировосприятия.

Г.А. Богатова, говоря о И.И. Срезневском, приводит следующие восторженные слова академика, своего современника: «Человек этот совершает подвиг европейский: от Балтийского моря и до Адриатического изучает он славянские племена, их наречия, обычаи, песни, предания и большею частию пешком по деревням и проселочным дорогам <…> Он будет обладателем богатейших фактов, с помощью которых и объяснится, наконец, наша народная физиономия» (цит. по: [15, с. 31]).

Собирание же детского фольклора, организация экспедиций, по сути, происходили в рамках решения аналогичной задачи — изучения «физиономии» ребенка, его картины мира. Это во многом предопределило и ускорило процесс развития детоцентризма в XX веке, оказалось важным аргументом в признании детского мира как особого, уникального феномена, который характеризуется стремлением к автономии, независимости, противопоставлению себя Миру взрослых. Данная специфика находит наиболее точное выражение в такой модели автономной реальности детства как субкультура детства. Ее условно можно сравнивать с государством, стремящимся к самостоятельности, имеющим право на свой язык, традиции, нормы и выражающим в фольклоре свою «национальную идею», «национальную культуру» — идею Детства.

Таким образом, во-первых, концепция Н.К. Пиксанова демонстрирует универсальность, востребованность не только в краеведении, но и в культурологии применительно к проблеме детства. Эта теория позволила создать новую модель автономной реальности детства — «культурное гнездо» (модель-метафору), а также показать ее областной характер, самобытность каждого гнезда в различных местностях.

Во-вторых, эта теория показывает: как провинция не уступает по своему культурному потенциалу столице, так и Мир детства не может быть дискриминирован Миром

взрослых. Мир детства обладает уникальным содержанием, требующим внимания, уважения, изучения.

В-третьих, стремление к автономии, независимости, самостоятельности Мира детства, находящее выражение в такой модели автономной реальности детства как субкультура детства, позволяет провести аналогию с государством как социальным институтом. Это дает возможность показать масштаб культурного потенциала детской практики.

Сравнивая развитие национального самосознания народов Балканского полуострова на основе деятельности И.И. Срезневского по изучению им языков славянских народов, их устного народного творчества и повседневной жизни, можно сделать следующий вывод: история детского фольклора как самостоятельной сферы фольклористики развивалась в аналогичном направлении — в стремлении к независимости от Мира взрослых, к праву на свой язык, традиции, нормы.

Список литературы

1. *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика / сост., вступ. ст. и коммент. А.С. Курилова. — М.: Современник, 1981.
2. *Шмидт С.* «Золотое десятилетие» советского краеведения // Отечество. Краеведческий альманах. Вып. 1. — М.: Профиздат, 1990.
3. *Гревс И.* История в краеведении // Отечество. Краеведческий альманах. Вып. 2. — М.: Профиздат, 1991.
4. *Пиксанов Н.К.* Областные культурные гнезда. — М.; Л.: ГОСИЗДАТ, 1928.
5. *Козляков В.Н.* Рязанское культурное «гнездо» // Провинциальное культурное гнездо (1778—1920-е годы) / отв. ред. А.А. Севастьянова. — Рязань, 2005.
6. *Филатова А.А.* Когнитивные формы культуры. — Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009.
7. *Кон И.С.* Ребенок и общество. — М.: Академия, 2003.
8. *Абраменкова В.В.* Социальная психология детства. — М.: ПЕР СЭ, 2008.
9. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. — М.: АСТ, 2002.
10. *Суворкина Е.Н.* Субкультура детства как модель автономной реальности детства // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. — 2012. — № 3.
11. *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. Сб. статей о русской интеллигенции. — М.: Новости, 1990.
12. *Немирович-Данченко В.И.* Скобелев. — М.: Военное издательство, 1993.
13. *Колгушкина Н.В.* Академик И.И. Срезневский в культурном пространстве России. — Рязань: РГУ имени С.А. Есенина, 2011.
14. Османская империя и страны Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в XV — XVI вв. Главные тенденции политических взаимоотношений / редкол.: И.Б. Греков (отв. ред.) и др. — М.: Наука, 1984.
15. *Богатова Г.А.* И.И. Срезневский. — М.: Просвещение, 1985.
16. *Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. — СПб.: Питер, 2011.
17. *Капица Ф.С., Колядич Т.М.* Русский детский фольклор. — М.: Флинта; Наука, 2002.
18. Неизданные материалы экспедиций на Русский Север, 1926—1928 гг. Сказки. Легенды. Былички. Детский фольклор / вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. М.Н. Власовой. — СПб.: Пушкинский Дом, 2011.

[...предзащита]...

УДК 792.5(470+571)«18»
ББК 85.33(2)1

С.Б. ВОЙТКОВСКИЙ

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В РОССИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА: НОВОЕ ВРЕМЯ — НОВЫЕ ЗАДАЧИ — НОВЫЕ РУКОВОДИТЕЛИ

Анализируется общественно-политическая и культурная жизнь России последней трети XIX века. Выявляется прямая зависимость изменений в художественной практике оперного театра от роста общественного внимания к культуре и искусству. Раскрывается значение творческих достижений И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина в развитии русского оперного театра.
Ключевые слова: общественность, промышленность, монополия, композиторы, шедевры, целостность спектакля, приоритет, механизм, режиссер, покровители, задачи, феномен.

Реформа 1861 года стала главным событием истории отечества в XIX веке. С развитием экономики и реформ в управлении увеличивалось количество лиц, занятых в государственном аппарате, расширялась сеть железных дорог, промышленных предприятий, развивалось дорожное строительство, возникали новые торговые фирмы. Возросло число образованного населения; потребность в квалифицированных кадрах вызвала увеличение числа лиц, работающих в органах просвещения. Контингент чиновничества, служащих, работников просвещения, медицины, инженерного персонала, журналистов и художников обещал достаточное количество

зрителей, особенно в губернских и крупных уездных городах.

Под влиянием демократизации всей общественной жизни в России происходили коренные сдвиги в сфере культуры, в том числе и в музыкальном искусстве. С изменением общественных отношений, жизненного уклада расширяется круг людей, интересующихся музыкальным искусством, усиливается тяга к театру, музыке, к культуре в целом.

В российской провинции к 1880-м годам в сложилась парадоксальная, на первый взгляд, ситуация: наряду с упадком интереса к драматическому театру заметно усиливается тяга к опере, к музыке и музыкальному театру. В конце 1880-х — в середине 1890-х годов происходит настоящий «оперный бум». Наличие оперы было для города престижным, приближало его культурную жизнь к уровню столиц, и это обеспечивало покровительство со стороны губернской администрации. Нередко бывало, что предприниматель, державший смешанный коллектив, содержал драматическую труппу за счет оперной.

Была еще одна причина стремительного развития частного оперного театра в провинции. Петербургская и Московская консерватории, множество частных вокальных курсов и школ выпускали избыточное число музыкантов-исполнителей, многие из которых не могли поступить в императорские театры, обладавшие до 1882 года монополией на театральные представления в столицах, что вплоть до 1882 года препятствовало попыткам А. Рубинштейна, В. Безекирского, Э. Бевиньяни и П. Чайковского создать в Москве оперные антрепризы. Фактически эта монополия удержалась до начала 1890-х годов, когда в обеих столицах начали появляться частные оперные труппы, способные составить конкуренцию казенной сцене. Поэтому большинство молодых артистов и музыкантов, не востребованных на столичных подмостках, устремлялись в частные труппы провинции, где появлялись антрепризы П.М. Медведева, И.Я. Сетова, И.Е. Питоева, М.М. Бородая…

В 70—80-е годы XIX века создается национальный оперный репертуар: это время творчества Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Рубинштейна, Серова и других композиторов. Однако важен не только сам факт создания отечественной оперной классики, великих русских опер. Важно то, что они, национальные по духу и содержанию, в силу особенностей своей музыкальной драматургии требуют иного подхода и к постановке и представлению целостного оперного спектакля.

Оперы русских композиторов непревзойденные шедевры, которые нельзя просто качественно спеть. Сценическое воплощение оперы требует гармоничного сочетания всех средств театральной выразительности: декораций, костюмов, актерского мастерства исполнителей, их взаимодействия на сцене. Уже недостаточно использовать традиционный павильон или абстрактное изображение «дворца вообще» или «площади вообще». В них все привязано к конкретным историческим событиям, зачастую и к конкретным историческим персонажам.

Искусствоведами нередко подчеркивается, что пьесы Островского определили облик Малого театра, а для адекватного воплощения чеховской драматургии потребовался Московский художественный театр (МХТ). По аналогии можно сказать, что для постановки новых русских опер (собственно, как и поздних опер Верди, опер веристов) необходим был совершенно «другой» оперный театр.

Общее движение русской культуры в 70—80-е годы XIX века, конечно, не обошли стороной и театры, в том числе и оперные. В 1860 году открывается здание Мариинского театра в Петербурге, где работает русская оперная труппа. Начинается подъем в московском Большом театре, куда приглашаются талантливые солисты. Дирижеры — Э. Направник в Петербурге, солисты (П. Хохлов, М. Климентова в Москве, Ф. Стравинский, М. Славина) в Петербурге стремятся во всей полноте воплотить музыкальную драматургию русских опер.

Тем не менее, императорские оперные театры оказались не в состоянии воплотить в жизнь те художественные идеи, которые уже завоевывают Россию, так как для этого требовалось существенное изменение самого процесса создания спектакля. Гораздо более отзывчивыми в этом направлении оказываются частные оперные театры.

Появление частных театров было обусловлено следующим обстоятельством: в конце XIX века покровителями искусств в Москве вместо прежней русской родовой знати становятся московские купеческие фамилии — Третьяковы, Морозовы, Алексеевы, Щукины, Рябушинские, Тарасовы, Мамонтовы, Боткины, Якунчиковы, Бахрушины и другие[1].

Сам факт того, что эти купеческие «гнезда» становились своеобразными культурными центрами, говорит об особой атмосфере интеллектуального поиска, в которой росли и формировались многие деятели прославленного Серебряного века русской культуры.

К 1880-м годам уже выросло целое поколение новых людей, ранее не имевших возможности помышлять о другой доле, чем та, что была закреплена за родителем. Александровские реформы существенно расширили пространство социального выбора сферы деятельности для детей и внуков бывших крепостных крестьян. Выросло поколение новых людей, которые начинают в провинции свою плодотворную работу. Среди них выдающиеся деятели театрального искусства России — В.И. Сук, И.О. Палицын, М.М. Ипполитов-Иванов, И.П. Прянишников и др. С их именами связана одна из самых замечательных страниц становления отечественной оперы — вытеснение из России повсеместно царившей «итальянщины». Творческая плеяда этого поколения сыграла значительную роль в пропаганде и закреплении на отечественной сцене русского оперного репертуара. Некоторые провинциальные антрепризы, в частности антреприза

[1] При этом фамилии часто родственно переплетались. Нельзя обойти стороной и не вспомнить имя М.И. Беляева, организовавшего знаменитое нотное издательство, учредившего Глинкинские премии и вложившего немалые средства в дело пропаганды творчества русских композиторов.

И. Прянишникова, набираются смелости «попотчевать» московскую публику русским репертуаром и прекрасным исполнением.

Отметим непреклонное действие в России механизма социально-иерархического ориентирования. Как известно, император Александр III впервые в истории России сделал русский вопрос приоритетным. Все национальное стало приветствоваться и активно поддерживаться. Как высочайшее проявление этой политики в Петербурге открывается императорский «Музей русского искусства», упраздняется постоянная итальянская опера в Москве и Петербурге, упраздняется монополия на устройство спектаклей в столицах, проводится политика официозной народности. «Русская опера должна в России занять то же место, какое отведено национальным операм на Западе» (И. Всеволожский).

Приезд в Россию Мейнингенской труппы производит на отечественную художественную общественность неизгладимое впечатление уровнем постановочной части и выразительностью массовых сцен. Начинаются собственные постановочные опыты, приведшие в итоге к концу XIX века к осознанию функционального назначения режиссера и роли художника в театре как таковых, выделению и становлению каждой сферы деятельности в самостоятельную профессию.

Этот вопрос коснулся всего сценического искусства, включая драматический театр. Напомним, что пишет В.А. Теляковский в воспоминаниях: «В 1898 году <...> начал выдвигаться на очередь новый совершенно вопрос для театра — вопрос режиссерский. До этого времени о режиссерах как постановщиках пьес никто не говорил и этим не интересовался» [1, с. 85]. Хотя профессия режиссера к этому времени уже заявила о себе в любительских домашних спектаклях (С.И. Мамонтов) и студиях (к примеру, Общество любителей литературы и искусства, основанное в 1888 году К.С. Станиславским, придя к своему взлету в МХТ и оперной антрепризе С.И. Зимина. В начале XX века в студиях или провинциальных театрах осуществляли свои первые режиссерские постановки В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров.

И это естественно, ибо большие императорские театры — организм малоподвижный. Не случайно приглашение Мейерхольда по инициативе директора императорских театров В.А. Теляковского в Александринский и Мариинский театры оценивался театральной общественностью как поступок революционный.

Весь ход исторического развития театрально-музыкального искусства к началу XX века выдвинул ряд важных задач, которые нужно было решать:

- необходимость появления новых антрепренеров, способных дальше развивать формы и методы организации театрального дела, формировать, воспитывать и продвигать новое поколение художественной элиты, поддерживать формирующиеся традиции;
- закрепление профессий художника-декоратора, художника-постановщика и художника-бутафора как важнейших составляющих в создании эмоционально-образного и зрелищного единства спектакля (цельного впечатления);
- становление собственно профессии режиссера-постановщика как создателя целостного художественного образа спектакля;
- укрепление ведущей роли дирижера в процессе создания и представления музыкального спектакля; актуализируются вопросы сквозного развития образов действующих лиц и всего спектакля, понимание ценности всех элементов спектакля и необходимости их гармоничного объединения в интересах создания целостного художественного впечатления;
- постановка вопроса школы — в каждой новой профессии и направлении творческой деятельности;
- уточнение и разработка приемов организации сценического ансамбля и массовых сцен, персонификация образов хористов и статистов;
- поднимается вопрос творческого эксперимента, эстетического поиска, художественного открытия;
- освоение и закрепление в художественно-постановочном процессе достижений научно-технического прогресса, модернизация и электрификация театрально-сценического пространства и т. п.

Значительную роль в этих исканиях, в развитии оперно-театрального искусства, упрочении русского оперного репертуара и новых принципов организации деятельности художественного предприятия сыграла группа выдающихся русских антрепренеров: И.П. Прянишников, М.В. Лентовский, С.И. Мамонтов, С.И. Зимин.

Указанные деятели отечественной культуры отличались исключительными дарованиями каждый в своем направлении. Именно они дали толчок развитию частного оперного театра в Москве, блестяще конкурировавшего с Большим театром, вынянчили и представили отечественной публике самобытный пласт национальной оперы, который и поныне составляет гордость русского оперного искусства.

Оперный театр за 400 лет своей истории по-разному соотносился с общим театральным движением. В основном опера «догоняла» драматический театр. В середине XIX века в России оперный театр как общекультурное явление явно отставал от драматического. Русская композиторская оперная школа только набирала силы, императорский двор, бывший хозяином главных оперных театров, поддерживал исключительно итальянскую оперу.

Однако уже в последней трети XIX века можно говорить о русской опере как о сложившемся музыкальном феномене, требующем адекватного сценического воплощения. И здесь вклад именно частных оперных театров просто бесценен. Оперные антрепризы Прянишникова, Мамонтова и Зимина не просто ставили оперы русских композиторов. Частные театры стремились к тому, чтобы оперное искусство отвечало современной эстетике, соответствовало тем тенденциям, которые развивались в драматическом театре, живописи, инструментальной музыке в России и Европе. Опера должна была стать и стала,

благодаря ее руководителям, современным культурным явлением, прекратила существовать на обочине общего культурного процесса.

Творческие достижения трех выдающихся деятелей отечественного театра И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина это — опорные вехи на столбовой дороге развития русского оперного театра. Усилия именно этих выдающихся антрепренеров обеспечили становление и развитие частной оперы в России.

И.П. Прянишников превосходный исполнитель, прекрасный вокальный педагог, заложивший прочный фундамент русской оперной певческой школы и основы вокально-ансамблевого исполнительства. Появления его труппы в Москве ошеломило публику.

Казалось бы, ни известных имен, ни модных произведений, ни выдающихся костюмов и декораций— ничего того, что так завораживает и манит обычного зрителя. Всего лишь удивительно чуткий и прозрачный вокальный ансамбль, чистота и красота. Не будь С.И. Мамонтова, этого гиганта русского Возрождения, не состоялась бы и частная опера с ее выдающимся коллективом и блестящими достижениями[2], не получил бы развития и Большой театр. Именно С.И. Мамонтову удалось сделать оперу «своей» в купеческой среде, вплоть до того, что торговые люди, приезжая в Москву по делам и уладив их, торопились в Оперу.

Не случайно В.В. Стасов об опере С.И. Мамонтова напишет: «…Частная опера одно из крупнейших проявлений духа доброжелательства на пользу родины и соотечественников…» [2].

С.И. Зимин — непревзойденный организатор сценического процесса. Он создатель производственного конвейера сценического представления как события, что и выделило в итоге «Оперу Зимина» как лучший в то время театр страны. Именно оперная антреприза Зимина была в Москве блестящей альтернативой императорскому Большому театру. Отличительной особенностью, едва ли не главным преимуществом частной оперы в сравнении с императорской сценой, были художественная инициатива и ориентация на творческие достижения. Поэтому и оказались столь значительными художественные достижения в его театре.

В годы Первой мировой войны русский оперный театр испытывал серьезные трудности. Эпоха творческого подъема осталась в прошлом. И в феврале 1917 года московские газеты сообщили об окончании театрального сезона.

На этом завершилась и история Оперы С.И. Зимина, который однако не бросил труппу на произвол судьбы, не оставил людей на улице, а передал в июне 1917 года театр в ведение Московскому Совету рабочих и солдатских депутатов[3]. Он продолжает внимательно следить за деятельностью своего детища и, как только появляется возможность, с началом НЭПа, в ноябре 1921 года С.И. Зимин берется за создание и организацию деятельности акционерного общества «Свободная опера Зимина», которое благополучно просуществует до 1925 года. К нему вернутся многие сотрудники и любимые артисты. Снова начнутся премьеры и дебюты, будут переполненные залы и аншлаги, будут найдены новые художники и открыты молодые одаренные артисты. Через год, 22 декабря 1922 года, он запишет в дневнике: «…Бог дал, и его волею мы существуем, кормимся и уже выпустили Рождественские программки. Идем на круг по 12,5 миллиарда, и если бы не еженедельное поднятие цен служащих, то были бы поразительны результаты. За это время благодаря самоотверженной работе А.И. Маторина поставили «Мазепу» по эскизам Юона, «Фауста», «Риголетто», «Севильского цырюльника», «Русалку», «Жидовку» (где велик Матвеев), «Тоску», «Травиату», «Кармен», «Демона», «Царскую невесту» и т. д. Сейчас к юбилею 40-летия творческой деятельности М.М. Ипполитова-Иванова готовим «Измену» [3]. Антрепренер остается антрепренером, и он обязательно проявит себя при первых же благоприятных общественно-экономических условиях. В этом смысле С.И. Зимин остается великим антрепренером. Даже отойдя от дел, он подзадоривал новое поколение: «Нут-ка, Вы, нынешние». Как никто другой, он имел на это полное право, поскольку ежедневно учился, анализировал, искал сам и подталкивал на поиск других.

Л.В. Собинов вспоминал: «С.И. Зимин, будучи в течение многих лет антрепренером русской оперы в Москве, растворился в искусстве и остался не оперным меценатом, даже в лучшем смысле этого слова, а неутомимым работником единственного в России оперного дела, которое открывало двери всякому новому опыту в сфере оперного творчества, как нашему русскому, так и западному» [4, с. 24].

Заслуги С.И. Зимина отмечал и М.М. Ипполитов-Иванов: «Деятельность С.И. Зимина как работника искусства в области театра занимает одно из видных мест. Если С.И. Мамонтов и “Оперное Товарищество” явились пионерами русского репертуара наших народных композиторов в лице Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, Ц.А. Кюи, А.П. Бородина и П.И. Чайковского, оперы которых составили эпоху в истории русского театра, то С.И. Зимин, был убежденным сторонником этого направления и со своей стороны целым рядом новых постановок в своем театре укрепил это направление, укрепил его значение в сознании народных масс, которым оперы русских авторов были ранее недоступны» [4, с. 198].

Мастер целенаправленно инвестировал личные средства в развитие искусства, социальную среду, образование, а также в повышение статуса своей профессии. До 1917 года он вложил в дело около 2 млн рублей, имел

[2] Общероссийский успех его частной оперы был по-своему поделен преемниками: Частной оперой С.И. Зимина в Москве, с одной стороны, и Русских сезонов С.П. Дягилева за рубежом, с другой — подхваченный позже, в 30-е годы XX столетия, князем А.А. Церетели и его «Русской оперной труппой» в Париже.

[3] Договор от имени Совета подписал В.В. Вересаев.

оборот в 6 млн рублей и платил зарплату около 500 рублей работникам.

Жизненным кредо С.И. Зимина было: «Жить с людьми, среди людей и для людей!» [3], он служил искусству и помогал создавать искусство.

Сформировать условия, создать явление, оставить знания и сохранить память — именно при таком комплексном подходе проявляется действенная система профессиональной деятельности антрепренера. С.И. Зимин сделал это. Он достойно прошел свой жизненный путь.

Всё, что делали эти замечательные самоучки по наитию, и сегодня составляет основу организационно-производственной и художественно-творческой деятельности музыкального театра. Чтобы поднять художественную жизнь современного общества на должную высоту, необходимо возродить в России институт антрепренеров. Решение этой задачи выдвигает необходимость подробного изучения опыта и достижений наиболее значимых отечественных деятелей в этой области.

Приходят и уходят поколения, а искусство, как и 100 лет тому назад, требует любви, безраздельного внимания, взвешенного подхода, грамотных и дальновидных лидеров, какими, в сущности, и были И.П. Прянишников, С.И. Мамонтов и С.И. Зимин.

Список литературы

1. *Теляковский В.А.* Воспоминания. — Л.; М., 1965.
2. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. — М.: Искусство, 1952.
3. *Зимин С.И.* Дневники. ГЦ МК им. М.И. Глинки. Ф-355, № 7—30.
4. История оперы Зимина. 1903 — 1917. — М.: МФ «Поколения», 2005.



УДК 82-31
ББК 83.3 (2 Рос)

И.Е. МЕДВЕЦКИЙ

ЗНАЧЕНИЕ «ИГРОВЫХ» МОДЕЛЕЙ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ РОМАНОВ В.В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» И «ДАР»

«Русские» романы Владимира Набокова («Машенька», «Дар») рассмотрены в нескольких аспектах: как «роман-воспоминание», «условно авантюрный роман», «роман о судьбе гения в пошлом обществе». По мнению автора статьи, в этих романах представлена модель мира, где героям определены композиционные «амплуа»: герой, воссоздающий «потерянный рай», «возлюбленная героя», «герой-пошляк», «всесильный автор». Этот набор позволяет Набокову конструировать текст в пространстве двух хронотопов и с аллюзиями на произведения классиков.

Ключевые слова: «русские» романы Набокова, игровая модель, композиционное амплуа персонажа, сюжетная роль, «роман-воспоминание», «условно авантюрный роман», «роман о судьбе гения в пошлом обществе», всесильный автор.

Феномен писателя, литературоведа, переводчика и ученого-энтомолога В.В. Набокова до наших дней представляется загадочным. Несмотря на то, что после «второго открытия» Набокова в обновленной России прошло почти четверть века и что о его литературном творчестве написаны многочисленные монографии, диссертации и статьи, остается ощущение, что мастер мистификаций (В. Сирин, или V. Nabokov) продолжает удивлять читателя.

Путь к пониманию текстов писателя бывает весьма не прост, он усеян ловушками ложных толкований, полунамеками на произведения мировой классики, едва уловимыми аллюзиями. «У культуры всегда больший за-

пас прочности, чем кажется смятенным современникам. И она постоянно подтверждает это, подавая человечеству знаки. А то и знамения <…> Литературная судьба Владимира Набокова — знамение. Новая книга о нем — знак <…>» [1], — так отметила в апреле 2000 года «Новая газета» выход книги «Классик без ретуши» о знаменитом писателе [2].

Значение прозы В. Набокова в литературе XX века сегодня кажется бесспорным, его переводы русских классиков на английский язык, комментарии к «Евгению Онегину» признаны и восприняты научным сообществом, однако Нобелевскую премию, высшую международную награду, Набокову так и не дали. Видимо, для ее получения он был слишком аполитичен, слишком «эстетически независим», да и его творчество после «Лолиты» и «Ады» оценивалось общественным мнением весьма неоднозначно. Ряд известнейших мировых изданий («Гардиан», «Нью-Йорк Таймс» и др.) причисляли В. Набокова к тем писателям, которые были незаслуженно обойдены вниманием Нобелевского комитета. Но так ли важно сейчас, получил бы Набоков эту премию или нет, стань он адептом «литературы Больших идей» или общественным деятелем? И что бы это значило для нас, его внимательных читателей?

Данная статья не претендует на совершенно новое, уникальное прочтение текстов великого писателя. Однако хотелось бы предложить читателю еще одну тропинку к восприятию «русских» романов В. Набокова, которая, думается, могла бы помочь заглянуть в тайную лабораторию художественных озарений писателя, приблизиться к разгадке замечательного «запаса прочности» мировой культуры.

Находясь в берлинской, чуть позже — французской, эмиграции, В. Набоков под псевдонимом «В. Сирин» создает восемь романов на русском языке: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Камера обскура» (1931), «Подвиг» (1932), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936) и «Дар» (1938), а также свой первый роман на английском языке «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1938). Все девять романов, отличаясь друг от друга по тематике, набору персонажей, композиционному построению, тем не менее, имеют явное стилистическое единство и определенное жанровое сходство. Уже в романе «Машенька» В. Набоков демонстрирует причудливое сочетание традиций русского реалистического романа (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Тургенев, Л. Толстой) и особенностей модернистской прозы начала XX века (Д. Джойс, М. Пруст, Г. Гессе и др.). У первых читателей прозы В. Сирина создавалось стойкое впечатление, что в его тексте, помимо главных действующих лиц, хронотопа, пейзажа и некоего набора сюжетных ситуаций, постоянно присутствует *всесильный автор*, который и комментирует происходящие события, и «обнажает» приемы создания образов, и подшучивает над читателем, поверившим в реальность происходящего.

На эту особенность набоковской прозы обратил внимание еще В. Ходасевич, который в статье «О Сирине» (1937) определил ее так: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов <…> но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив читателя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы и гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу <…> Они строят мир произведения и сами оказываются неустранимо важными персонажами» [3, с. 557]. В. Ходасевич, таким образом, отмечал важную составляющую поэтики раннего Набокова, которую условно можно было бы определить как «игровое» начало, соединение элементов плей-игры и гейм-игры в процессе создания художественного произведения [4, с. 96]. Эта манера повествования позволяла В. Сирину умело балансировать между повествовательным стилем русских романистов и новым «модернистским» подходом, обусловленным авторской демонстрацией собственных технических приемов. По мнению исследовательницы А.В. Злочевской, отличительная черта романов В. Набокова — «обнажение игрового начала в поэтике», а пространство набоковского текста «требует от читателя сознательных усилий для проникновения за поверхностный поэтический слой — в этический и философский смысл произведения» [5].

Тема бытия писателя в реальности и в «мнимом», создаваемом им мире также неизменно присутствует в раннем творчестве Набокова; достаточно назвать такие романы, как «Машенька», «Отчаяние», «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Писатель и литературовед В. Ерофеев вводит для описания этой черты набоковской поэтики понятие «метароман»: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что все романы писателя группируются в *метароман*, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романных развязок» [6, с. 7]. Довольно условно В. Ерофеев поясняет прафабулу ряда набоковских романов с помощью понятий «рай детства», «изгнание героя из рая», «потерянный рай», «удовлетворительный исход поисков рая» [6, с. 14],предполагая, что романы Набокова — бесконечные вариации на эту экзистенциальную тему.

В работе хорватской исследовательницы М. Медарич «Владимир Набоков и роман XX столетия» описан опыт классификации жанровых особенностей «русских» романов Набокова: «Итак, в “традиционной” группе его русских романов (“Машенька”, “Подвиг”, “Дар”) существует явная связь с автобиографическим материалом, в то время как во второй группе (“Король, дама, валет”, “Защита Лужина”, “Камера обскура”, “Отчаяние”), напротив, тематическо-фабульные уровни романа говорят о персонажах и ситуациях, которые подчеркнуто условны и сильно отличаются от узнаваемо автобиографического опыта» [7, с. 553]. На первый взгляд, это наблюдение выглядит неоспоримо, однако далее М. Медарич справедливо замечает, что «в набоковских романах реалистические мотивировки выполняют функцию повышения степени правдоподобности повествования, которая, однако, на другом уровне

оспаривается. В частности, реалистические мотивировки проводятся параллельно с "ложными" и "художественными мотивировками"» [7, с. 554]. Таким образом, для манеры раннего Набокова характерно не стремление в поэтической форме изложить факты личной жизни и восприятие произошедших в России событий, а попытка заново «сотворить реальность», не закрепляя за ней статус жизненного правдоподобия. По мнению М. Медарич, от «русских» романов В. Набокова к более поздним «американским» происходит выстраивание автором *индивидуальной модели жанра*. Исследовательница определяет в своей работе признаки этой модели жанра: «игровой аспект текста», «интертекстуальность», «автотематизирование» [7, с. 558].

Проблеме интертекстуальности набоковской прозы посвящена и работа В.В. Шадурского. Исследователь отмечает, что «трудность восприятия набоковской прозы можно объяснить частым использованием приема аллюзии. С помощью аллюзий устанавливаются разнообразные связи, на интертекстуальном уровне они создают нетрадиционные, не предполагаемые читательским опытом смыслы» [8, с. 5]. Именно эти смыслы могут изменять читательское восприятие текста В. Набокова, поскольку неожиданные реминисценции и неявные цитаты переполняют «русские» романы писателя. В этом контексте интересную, хотя и спорную интерпретацию сюжетных поворотов и диалогов персонажей в романе Набокова «Машенька» предлагает А. Яновский [9].

Представив краткий обзор работ о прозе В. Набокова, попытаемся, во-первых, предложить другую, достаточно условную, классификацию набоковских «русских» романов и англоязычного романа «Истинная жизнь Себастьяна Найта»; во-вторых, определить набор игровых «амплуа» героев этих романов; в-третьих, описать «игровую» модель, использованную В. Набоковым в «романах-воспоминаниях» «Машенька» и «Дар».

«Русские» романы В. Набокова и примыкающий к ним по времени создания «англоязычный» роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта», думается, достаточно условно можно разделить на три *авторских,* дополняющих друг друга жанра:

- «роман-воспоминание» («Машенька», «Подвиг», «Дар»);
- «условно авантюрный роман» («Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние»);
- «роман о судьбе гения в пошлом обществе» («Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Истинная жизнь Себастьяна Найта»).

Стоит попытаться обосновать характеристику данных «жанров», используя понятия «игровая» модель и ключевые «амплуа» персонажа. При этом речь пойдет не о новой типологии персонажей «русских» романов Набокова, а о нахождении неких универсальных «амплуа», которые переходят из романа в роман и закрепляются автором за типологичными персонажами. Выделение таких игровых «амплуа» с их функциями и мотивами позволило автору данной статьи выстроить в свое время универсальную «игровую» модель для ряда романов Ф.М. Достоевского [10, 11]. Главные герои романов Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток» не только определяют развитие сюжета произведений, но и несут в себе композиционную роль «героя-идеолога», реализуя авторский замысел: Раскольников с идеей «наполеонизма», князь Мышкин с идеей Христа, Аркадий Долгорукий с идеей Ротшильда. Анализ сюжетных оппозиций в романе «Идиот» позволяет четко выделить пять основных композиционных «амплуа» героев Достоевского: «герой-идеолог», «возлюбленная», «друг-предатель», «делец», «противник», которые присутствуют и в других его произведениях [10, с. 32].

Представляется, что любой значительный писатель, выстраивая в своих текстах авторскую модель мира, определяет для главных героев, с одной стороны, сюжетные роли, а с другой — закрепляет за ними некие композиционные «амплуа». По справедливому замечанию литературоведа А. Долинина, избранная Набоковым «повествовательная стратегия затрудняет идентификацию героя с писателем, а читателя с героем; глядя на набоковских «арлекинов» со стороны, мы редко забываем, что перед нами лишь жизнеподобные, великолепно раскрашенные маски…» [12, с. 455].

В качестве примера можно рассмотреть набор игровых «амплуа» персонажей в романах В. Набокова «Король, дама, валет», «Камера обскура» и «Отчаяние», которые скорее всего можно отнести к жанру «условно авантюрного романа».

Таблица 1

«Амплуа» персонажа / роман	«Король, дама, валет»	«Камера обскура»	«Отчаяние»
герой-созидатель («король»)	Курт Драйер	Бруно Кречмар	Герман
ветреная жена («дама»)	Марта Драйер	Магда Петерс	Лида
герой-похититель («валет)	Франц	Роберт Горн	Ардалион
невольный помощник героя-созидателя	Изобретатель	Макс	Феликс, двойник Германа

Таблица 2

«Амплуа» персонажа / роман	«Защита Лужина»	«Приглашение на казнь»	«Истинная жизнь Себастьяна Найта»
условный гений	Лужин	Цинциннат Ц.	Себастьян Найт
жена, не понимающая гения	жена Лужина	Марфинька	Мадам Лесерф
герой-палач	Турати	Мсье Пьер	Гудмэн
помощник условного гения	Валентинов	Эммочка	Брат Себастьяна

Признавая условность выделенных «амплуа», все же важно подчеркнуть, что все главные герои этих романов В. Набокова: коммерсант Драйер, художник Кречмар, преступник и начинающий писатель Герман — несут в себе некоторое «созидающее» начало. Каждый из них пытается по-своему выстроить вокруг себя «комфортный» мир, тяготясь своим «пошлым» и безликим существованием. Каждый из героев старается изменить свое, внешне вполне благополучное, состояние к лучшему, не всегда согласовывая действия с нормами общественной морали: Драйер собирается ошеломить американского покупателя запатентованным «изобретением» и округлить свое состояние; Кречмар реализует свои эротические фантазии, соединяя судьбу с молоденькой Магдой; Герман, как и его собрат из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина, одержим идеей увеличить свое финансовое положение, воспользовавшись поразительным сходством с встреченным бродягой. У каждого из героев есть «ветреная жена» (в случае с Кречмаром, Магда вначале любовница), которую он априори считает «верной» и которая ему бессовестно изменяет. При этом если и Марта, и Магда Петерс прямо заинтересованы в устранении своих супругов и обсуждают такую возможность с любовниками, то Лида в «Отчаянии» своим безучастным поведением подталкивает Германа к окончательному решению — расправиться с несчастным «братом» для получения иллюзорного богатства.

В этих «условно авантюрных романах» главным героям В. Сирин ставит в оппозицию *«героев-похитителей»:* бедного родственника Драйеров, неуклюжего Франца, талантливого, но попавшего в нужду карикатуриста Горна, бездарного и болтливого художника Ардалиона.

Композиционная роль героев этого «амплуа» проста: пользуясь расположением «ветреных жен», они пытаются получить материальные блага, принадлежащие «героям-созидателям», для реализации собственных, вполне «земных», стремлений. Роль *«невольного помощника»* героя-созидателя принадлежит в этих романах вполне второстепенным персонажам, без которых, однако, сюжет не мог бы быть реализован. «Движущиеся манекены», созданные талантом Изобретателя, в самую последнюю минуту спасают коммерсанта Драйера от расправы, которую задумали Марта и Франц. Макс дважды пытается спасти своего несчастного шурина Кречмара, ослепленного страстью к Магде задолго до автомобильной катастрофы, но безуспешно. Наконец, без «невольного помощника», двойника Феликса, осторожный Герман, возможно, так и не решился бы на преступление, ограничившись рефлексией и написанием подражательного романа.

Теперь обратимся к набору игровых «амплуа» персонажей в романах Набокова, которые предлагаются отнести к жанру «роман о судьбе гения в пошлом обществе».

И шахматист Лужин, и неординарный учитель Цинциннат Ц., и писатель Себастьян Найт в этих романах — безусловно, неординарные, яркие личности, степень гениальности которых читатель может сам для себя определить, опираясь на набоковские тексты. Именно поэтому мы определяем их амплуа как «условный гений», так как насколько гениально играл в шахматы Лужин или насколько талантливы были написанные Найтом романы, мы можем судить лишь по вполне косвенным признакам. У каждого из главных героев есть «законная» жена, которая, однако, в силу разных обстоятельств или не хочет (жена Лужина) или не способна понять своего супруга, поэтому их композиционное амплуа — *«жена, не понимающая гения»*.

Есть в романах данного жанра и неизбежное амплуа «помощник условного гения»: своей напористостью и организационной хваткой Валентинов, по сути, и делает из талантливого шахматиста, но безвольного человека Лужина гроссмейстера; брат Себастьяна Найта, собственно, и является тем человеком, который убеждает читателя в гениальности текстов своего родственника; в роли «помощника» Цинцинната Эммочка, возможно, выглядит недостаточно убедительно, но это единственный человек в тюрьме, который хотя бы сочувствует узнику и относится к нему «по-человечески». Наконец, функцию «героя-палача» выполняют совершенно разные по статусу персонажи. Мсье Пьер в романе «Приглашение на казнь» — палач по должности и призванию, гроссмейстер Турати невольно становится «палачом» Лужина, который никак не может выиграть у него решающую партию даже в своем воображении. Даже отказавшись на время от игры по со-

Таблица 3

«Амплуа» персонажа / роман	«Машенька»	«Подвиг»	«Дар»
герой, воссоздающий «потерянный рай»	Лев Ганин	Мартын Эдельвейс	Федор Годунов-Чердынцев
возлюбленная героя	Машенька	Алла / Соня Зиланова	Зина Мерц
герой-пошляк	Алферов, муж Машеньки	Черносвитов, муж Аллы	Щеголев / Н.Г. Чернышевский
всесильный автор	Владимир Набоков		

стоянию здоровья, Лужин продолжает обращаться к этой не доигранной партии, что и подталкивает его к самоубийству. Как замечает А. Долинин, «в финальной сцене самоубийства Лужина Набоков снова воспроизводит на доске романа финальную позицию партии с Турати, и ее единственный предопределенный исход — смерть, уход в небытие» [12, с. 463].

Кроме того, «амплуа» персонажей в «романах-воспоминаниях» В. Набокова «Машенька», «Подвиг» и «Дар» можно представить следующим образом:

Предлагается рассмотреть более подробно, как выстроена и работает «игровая» модель в двух романах этого жанра — «Машенька» и «Дар».

В том, и другом романе автор определил персонажей-«игроков»: «герой, воссоздающий "потерянный рай"» (Ганин и Ф. Годунов-Чердынцев), «возлюбленная героя» (Машенька и Зина Мерц), «герой-пошляк», подвергаемый осмеянию (Алферов в «Машеньке», Щеголев в «берлинском» хронотопе и Н.Г. Чернышевский в романе Годунова-Чердынцева), «всесильный автор» (Набоков).

Именно такой набор персонажей позволяет автору реализовать свой замысел, связанный и с наличием двух хронотопов — «подлинного» и «мнимого», и с «обнажением приема», и с введением в текст аллюзий на произведения русских классиков. Исследователь Ю.И. Левин отмечает двойственность создаваемой В. Набоковым в романе «Машенька» модели мира: «Стоящая за текстом модель мира двойственна: воссозданный в романе уголок «русского Берлина» и русской жизни оборачивается лишь материалом — вводящим в заблуждение своей добротной ощутимостью — для игровых построений, за которыми стоит совсем иная творческая и жизненная философия, нежели кажется на первый взгляд» [13, с. 366]. Эта двойственность создаваемой модели романного мира также может быть прояснена через разные функции, выполняемые одним и тем же героем.

«Машеньку» часто определяют как роман о русском эмигранте Льве Ганине, ведущем жалкое существование в одном из пансионов Берлина и вспоминающем о «потерянном рае» детства в России. Ключевая фраза о Ганине: «Он был богом, воссоздающим погибший мир…» [14, с. 28] вполне могла быть сказана Набоковым и о главных героях романов «Подвиг» и «Дар». Лев Глебович по манере поведения больше напоминает европейца, чем русского; он оказался в Берлине из-за невозможности вернуться в Россию. По сюжету Ганин — герой в прямом значении слова: способен круто изменить свою жизнь, думает поднять бунт в большевистской России, готовность к борьбе в нем — константа. Автор не наделяет его писательским даром, но Ганин — явный прототип Годунова-Чердынцева, точнее, его первообраз. С другой стороны, Ганин — рефлексирующий аристократ, не знающий, как применить свои способности в чуждой ему обстановке, весьма напоминающий героев романов И.С. Тургенева.

В композиции романа, однако, Ганин — «герой, воссоздающий "потерянный рай"»… детства, Родины, первой любви. Вместо раздумий о скором бунте и своем самоопределении, герой полон воспоминаний о любимой им Машеньке, ждет ее приезда в пансион и надеется вернуть былое счастье. Впрочем, финал романа по-набоковски закономерен: в последний момент Ганин понимает, что «роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня — эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его жизни <…> И кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может» [14, с. 85]. Причем «всесильный автор», в отличие от своего героя, знает задолго до 17-й главы романа, что Ганин и Машенька никогда не встретятся. Еще в 9-й главе Набоков дважды указывает на невозможность новой встречи героев: «Судьба <…> дала ему наперед отведать будущей разлуки с Машенькой, разлуки с Россией» [14, с. 55]; «Больше он не виделся с Машенькой» [14, с. 59].

Одна из тем романа «Машенька» — пошлость, животное проявление в человеке. По Набокову, «пошлость включает в себя не только коллекцию готовых идей, но также пользование стереотипами, клише, банальностями, выраженными в стертых словах» (цит. по: [6, с. 10]). «Герой-пошляк» — Алферов с его навязчивостью, «достоевщиной» и громким оповещением о своих радостях жителей пансиона. Краткое описание Алферова весьма

характерно: «полуоткрытый мокрый рот, бородка цвета навозца, мигающие водянистые глаза…» [14, с. 80]. Ганин смотрит на него с презрением, но не может не признать за ним некоторой жизнестойкости и эпикурейства: любящий жену Алферов, ожидая ее приезда, не находит ничего лучшего, как рассказать о девочке-проститутке, с которой он как-то провел время. Ганину неприятно думать, что этот человек — муж его «возлюбленной», что он «Машеньку трогал, знает ощущенье ее губ, ее словечки, смех, движенья» [14, с. 80], но сам Ганин даже не старается представить, а насколько изменилась за эти года сама Машенька. Таким образом, в композиции романа Алферов выступает своеобразным антиподом Ганина, причудливой карикатурой на него.

Наконец, «возлюбленная героя» Машенька, которая так и не появляется в «реальном» хронотопе романа. Ю.И. Левин отмечает: «Любопытная игра происходит вокруг заглавной героини романа. Уже название романа — игровое, ибо подразумевает существование соответствующего персонажа в романном времени, — но именно на непоявлении ее и построен сюжет» [13, с. 370]. Реальная, а не созданная воображением Ганина, Машенька тоже несет в себе черты пошлости, если брать набоковское определение: «Любила песенки, прибаутки всякие, словечки да стихи <…> она все повторяла…» [14, с. 47]; стиль ее писем Ганину довольно вычурный, часто она использует избитые фразы и обращения. Ганин изумляется, как могла *его Машенька* выйти замуж за такого человека, как Алферов, хотя героиня в одном из писем прямо указывает на него: «Вчера была в городе, немного “кутила”<…> Очень смешной господин с желтой бородкой за мной ухаживал и называл “королевой бала”» [14, с. 70]. Все дело в том, что, в соответствии с композицией, для Ганина и для читателя романа существует только *образ Машеньки*, в некотором смысле заменяющий Ганину образ покинутой России, а вовсе не женщина, которая появится в последней главе, ахнет от неожиданности и энергично обнимется с главным героем. Амплуа «возлюбленной героя» дано Машеньке лишь в «мнимом» хронотопе романа, и дано это амплуа «всесильным автором», который незримо присутствует с самого начала повествования.

Роман «Дар» композиционно выстроен как воспоминание начинающего писателя Федора Годунова-Чердынцева о его детстве и юности в России. Три сюжетные линии, сплетаясь в «Даре», представляют картину эстетики Набокова этого периода: линия «художника в юности» Годунова-Чердынцева, линия русской литературы в освещении автора (четвертая глава романа), линия автобиографических намеков. Тема «потерянного рая детства», уже затронутая Набоковым в «Машеньке» и «Защите Лужина», обретает новое звучание в «Даре»: образы родного дома, заботливых родителей, сестры автора, участницы его детских игр, семейного счастья доминируют во второй главе романа. «Герой, воссоздающий “потерянный рай”» Годунов-Чердынцев — центральный; он выписан Набоковым глубоко и с сочувствием. Тема детства в романе неумолимо возвращает читателя к биографии Набокова. Константин Годунов-Чердынцев, конечно, не Владимир Дмитриевич Набоков, но очень многое их сближает. Память сына: «Его поимки, наблюдения, звук голоса в ученых словах, все это, думается мне, я сберегу…» [15, с. 27]. Воспитание, которое дает своему сыну Годунов-Чердынцев, сродни тому, что получил Андрей Болконский в «Войне и мире» Л. Толстого: «Он не терпел мешканья, неуверенности, мигающих глаз лжи, не терпел ничего приторного и притворного, — и я уверен, что уличи он меня в физической трусости, то меня бы он проклял» [15, с. 28]. Экспедиции отца, его энтомологические открытия, загадочная смерть — все это, оживая в памяти «всесильного автора», воскресает и для читателя «Дара». Образ матери Елизаветы Вежиной тоже дан весьма подробно — через его детское восприятие, через ее письма к сыну, через цепь деталей.

В предисловии к английскому изданию романа «Дар» (1962) Набоков замечает: «Я не Федор Годунов-Чердынцев и никогда им не был; мой отец не был исследователем Средней Азии (которым я сам еще, может быть, когда-нибудь буду). Никогда я не ухаживал за Зиной Мерц; и меня нисколько не тревожило существование поэта Кончеева…» [15, с. 1].

Этим заявлением Набоков только подчеркивает, что его персонаж Годунов-Чердынцев и он, как «подлинный» автор романа, присутствуют в тексте «Дара» в качестве разных персонажей-«игроков». Одна из характеристик Годунова-Чердынцева, вскользь оброненная Набоковым, может быть по праву отнесена как к главному герою, так и к автору: «Застенчивый и взыскательный, живя всегда в гору, тратя все свои силы на преследование бесчисленных существ, мелькавших в нем, словно на заре в мифологической роще, он уже не мог принуждать себя к общению с людьми для заработка или забавы…» [15, с. 20]. Федор пишет роман о Н.Г. Чернышевском — своем литературном антиподе, вокруг этого обстоятельства и завязан сюжет с берлинской эмиграцией, встречей с любимой девушкой и оттачиваемым писательским мастерством.

Борис Щеголев в романе «Дар» — невероятно вульгарный человек, которого автор, а вместе с ним и Годунов-Чердынцев, относит к категории «героев-пошляков». Первое описание Щеголева в конце второй главы романа смутно напоминает портрет Алферова из «Машеньки»: «Его принял сам Щеголев, оказавшийся громоздким, пухлым, очерком напоминавшим карпа, человеком лет пятидесяти, с одним из тех открытых русских лиц, открытость которых уже почти непристойна» [15, с. 35]. Так же, как и Алферов, Щеголев страстно любит рассуждать о политике, причем его «стратегические» выкладки, вычитанные из газет, формируют в его воображении мир европейской политики, который «получался каким-то собранием ограниченных, безъюморных, безликих, отвлеченных драчунов» [15, с. 39]. Узнав, что его новый постоялец — писатель, Щеголев немедленно заявляет: «Эх, кабы у меня было времечко, я бы такой роман накатал <…> Вот представьте себе такую историю: старый пес, — но еще в соку, с огнем, с жаждой счастья, — знакомится с

вдовицей, а у нее дочка, совсем еще девочка…» — далее следует описание фабулы, как будто взятой на прокат из откровений Свидригайлова [15, с. 46]. Бытовой антисемитизм Щеголева раздражает Годунова-Чердынцева, и он не может понять, почему Марианна Николаевна, мать Зины, после смерти мужа, так быстро вышла замуж за этого человека — «одного из тех бравурных российских пошляков, которые при случае смакуют слово "жид", как толстую винную ягоду» [15, с. 45]. Тем не менее, именно Щеголев, отчим Зины, окажется причастен к той встрече, которая изменит жизнь главного героя в Берлине и вернет ему надежду на новое обретение «земного рая».

Дар — ключевое слово романа; главный герой и автор, сами обладая им, меряют людей по степени наличия в них этого «чудно божественного, солнечно звонкого, Богом данного» дара. Почему же Годунов-Чердынцев пишет свой первый роман о человеке, эстетически ему чуждом, — о знаменитом общественном деятеле Н.Г. Чернышевском? Чернышевский вызывает его раздражение безумно кипучей деятельностью «на благо народа», своими резкими суждениями об искусстве как «суррогате жизни», своей неприспособленностью к реальной российской жизни. Не останавливаясь подробно на биографии Чернышевского в «Даре», отметим, что написана она явно «против» автора романа «Что делать?», хотя наполнена точными фактами. Чернышевский становится для Годунова-Чердынцева даже не объектом критики и точного анализа, а объектом уничижения. По ходу развития сюжета книги «Жизнь Чернышевского» знаменитый критик превращается из милого мальчика и талантливого учителя в «героя-пошляка», который не способен ни толково организовать свою личную жизнь, ни разобраться в деле, которому он себя посвятил, — оценке русской литературы**.** Анализируя диссертацию Чернышевского «Отношения искусства к действительности» и его критические статьи, Годунов-Чердынцев достаточно ожидаемо приходит к выводу, что «Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т.е. в антиискусстве), с которым и воевал — поражая пустоту» [15, с. 58].

Главное, в чем отказывают и Годунов-Чердынцев, и «всесильный автор» Н.Г. Чернышевскому, — это наличие дара. Обстоятельство, которое, видимо, и не позволило Чернышевскому перерасти из модного проповедника социалистических идей в победоносного народного трибуна. Это же обстоятельство не позволяет Годунову-Чердынцеву отнести «Что делать?» к гениальным произведениям, хотя сам роман был хорошо принят русской публикой. Читатели знали, что Н.Г. Чернышевский написал это произведение, сидя в тюремной камере, ожидая суда-расправы по ложному обвинению. И «всесильный автор» роняет фразу, за которой вдруг чувствуется его амбивалентное отношение к персонажу: «Вместо ожидаемых насмешек вокруг "Что делать? " сразу создалась атмосфера всеобщего благочестивого поклонения. Его читали, как читают богослужебные книги <…> Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист» [15, с. 67]. Но даже успех у публики «малохудожественного» романа Чернышевского и гражданская казнь, которая сделала Николая Гавриловича «мучеником» в глазах русской интеллигенции и которую автор считает его жизненным триумфом, не отменяют для Набокова и для его героя эстетических претензий к «бездарному беллетристу».

В «Даре» есть еще один ключевой персонаж, который появляется «тенью» лишь в третьей главе, восхищается ранними стихами Ф. Годунова-Чердынцева, незримо присутствует возле него во время работы над «Жизнью Чернышевского» и меняет свое положение возлюбленной на статус невесты в самом конце повествования. Зина Мерц выполняет в композиции «Дара» роль «возлюбленной героя» и во многом воспроизводит для Федора образ заботливой и чуткой матери из «райского» прошлого. Далеко не случайно, что, описывая первые встречи Годунова-Чердынцева с Зиной, Набоков так часто использует слово «тень»: «Из темноты, для глаз всегда нежданно, она *как тень* (курсив здесь и далее мой. — *И.М.*) внезапно появлялась, от родственной стихии отделяясь <…> И не только Зина была остроумна и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя *одну тень*, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бессменно окружавшего их» [15, с. 43].

Представляя в своих фантазиях Зину, живущую в нескольких метрах, Годунов-Чердынцев никак не может вывести ее полнокровный образ из царства теней, в котором тот пребывает: «Но как только он воображал Зину, он видел лишь *бледный набросок*, который голос ее за стеной не в силах был зажечь жизнью [15, с. 44].

По мнению В. Ерофеева, Зина в романе «является лишь "лунным" отражением героя, его "женским" все понимающим двойником» [6, с. 16]. Во многом сходное мнение выражает и Ю.Д. Апресян в своей статье о романе «Дар»: «Зыбкость, воздушность, недовоплощенность Зины настолько резко подчеркиваются, что ее образ начинает двоиться между реальностью и мечтой. Недаром ей дано мерцательное имя (Мерц), недаром герой в своем стихе апеллирует к греческой богине памяти Мнемозине…» [16, с. 350]. Можно вспомнить, что и в «Машеньке» главная героиня порой выглядит, как «тень прошлого», а вовсе не реальная женщина, приезда которой страстно ожидают и Ганин, и Алферов. Думается, В. Набоков как «всесильный автор» действительно мог побеспокоиться, чтобы именно такие аллюзии возникали у читателя двух его произведений одного жанра. Однако в отличие от Машеньки, так и не появившейся в «реальном» хронотопе эмигрантского Берлина, «возлюбленная героя» Зина Мерц неизменно присутствует в нем, более того, именно отчим Зины предоставляет кров Годунову-Чердынцеву, оставшемуся без жилья.

Можно вспомнить, что Машенька, по мысли «героя-пошляка» Алферова, должна была занять в пансионе ту комнату, в которой до этого проживал Ганин, то есть «заместить» его; в «Даре» — наоборот: судьба любез-

но отправляет «героя-пошляка» Щеголева с супругой в Копенгаген, давая возможность Федору и Зине перенести свои тайные встречи на окраине города в уютную квартиру. «Дар» заканчивается сценой туманного объяснения Годунова-Чердынцева в любви, при этом Зина предполагает, что брак не будет безоблачным: «Знаешь, временами я, вероятно, буду дико несчастна с тобой» [15, с. 90]. Однако принципиальны для главного героя совсем другие слова его невесты: «Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе…» [15, с. 90]. Книга героя о Чернышевском издана и имеет успех, новые стихи переполняют его душу, все понимающая Зина вот-вот станет ему верной женой: «потерянный рай» Годуновым-Чердынцевым обретен и как никогда осязаем.

Итак, подводя итоги исследования, можно отметить, что его основная цель — выяснение особенностей набоковского восприятия мира реального через мир его искусства, а также более полное понимание авторской позиции через выявление принципиальных игровых моделей в романах великого писателя.

«Игровая» модель в романах «Дар» и «Машенька» создается В. Набоковым при помощи набора ключевых персонажей-«игроков»:

- «герой, воссоздающий "потерянный рай"» (Ганин; Ф. Годунов-Чердынцев);
- «возлюбленная героя» (Машенька; Зина Мерц);
- «герой-пошляк», подвергаемый осмеянию (Алферов в «Машеньке»; Щеголев в реальном хронотопе «Дара» и Н.Г. Чернышевский в романе героя «Жизнь Чернышевского»);
- «всесильный автор» (Владимир Набоков).

Именно эти персонажи, наделенные дополнительной композиционной функцией, позволяют автору полностью реализовать свой творческий замысел. Сам Набоков не раз отмечал, что его персонажи вовсе не самостоятельные фигуры в пределах текстов. Отвечая на вопрос А. Аппеля, могут ли герои завладевать своим автором и «диктовать» ему развитие сюжета, Набоков восклицает: «Вот уж нелепость!.. Замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, за его истинность и прочность отвечаю я один <…>» [17, с. 415]. Другое дело, что почти все герои Набокова действуют в точном соответствии со своим романным «имиджем», их поступки, заявления и выходки, как правило, психологически мотивированы.

«Истинность и прочность» набоковского мира связана в его «романах-воспоминаниях» с наличием двух хронотопов: *подлинного* (эмигрантский Берлин 1920-х годов в романах «Машенька» и «Дар») и *мнимого* — в «Машеньке» дореволюционная усадебная Россия, в «Даре» — атмосфера имения Годуновых-Чердынцевых в начале XX века (воспоминания Федора о детстве) и литературная Россия эпохи 1850—1860-х годов (в книге «Жизнь Чернышевского»). Эта «прочность» авторского мира связана и с «обнажением приема», нарочитой демонстрацией автором «лаборатории чудес», и с введением в текст достаточного количества аллюзий и реминисценций.

На первый взгляд, такая формализация посредством игрового метода взаимодействия ключевых персонажей в двух хронотопах романа создает иллюзию некоторого схематизма стиля В. Сирина. Однако это не так, потому что именно наличие четкой композиционной структуры, точного набора ключевых персонажей в романе во многом определяют «надежность» создаваемой автором «второй реальности». При этом герой «русских» романов В. Набокова может органично соединять в ходе сюжетного действия две функции: «актанта» (носителя сюжетной роли) и *«игрока»* (носителя композиционной роли). Взаимодействие же «игроков» в романе как раз и образует ту «игровую» модель, которую автор сознательно (или интуитивно) использует в ряде романов определенного жанра. Элементы данной модели В. Набоков будет позже применять и в своем англоязычном творчестве[1].

В этом контексте интересно замечание В.В. Шадурского: «Ведь Набоков — автор игровых, "амбивалентных" романов о творчестве. Литературный, культурный фон, подтексты его произведений содержат ту неочевидную, но важную часть художественных, образных оценок, проанализировав которые можно выяснить особенности набоковского восприятия бытия, культуры <…>» [8, с. 10].

Список литературы

1. Новый дар Набокова // Новая газета. 2000. 3 апр. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://old.novayagazeta.ru/ data/2000/23/34.html
2. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
3. *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. — М., 1991.
4. *Медвецкий И.Е.* «Игровой» метод анализа текста (К вопросу об интерпретации художественного произведения) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. — 2012. — № 1.
5. *Злочевская А.В.* Эстетические новации В. Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — 1997. — № 4.
6. *Ерофеев В.* Набоков в поисках потерянного рая // В. Набоков. Другие берега: сб. — М.: Кн. палата, 1989.
7. *Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. — СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1999.
8. *Шадурский В.В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://window.edu.ru/resource/200/48200/files/novsu245.pdf
9. *Яновский А.* О романе В. Набокова «Машенька» // В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследовате-

[1] В этом плане интересно проследить эволюцию образа главного героя в романах «Машенька», «Дар», «Камера обскура» и «Лолита».

лей: антология. — СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1999.
10. *Медвецкий И.Е.* Модель игрового сознания в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Филологические науки. — 1991. — № 3.
11. *Медвецкий И.Е.* Реализация игровой модели в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы культурологии. — 2012. — № 11.
12. *Долинин А.* Цветная спираль Набокова // В.В. Набоков Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989.
13. *Левин Ю.И.* Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова // В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. — СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 1999.
14. *Набоков В.В.* Машенька. Защита Лужина. Камера обскура. Отчаяние: Романы, повесть, рассказы. — Самара: Кн. изд-во, 1991.
15. Набоков В. Дар. Роман. М.: Азбука-классика, 2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.loveread.ec/read_book.php?id=224&p=1
16. *Апресян Ю.* Как понимать «Дар» В. Набокова // «In Honor of Professor Victor Levin»: Russian Philology and History. — Jerusalem, 1992.
17. *Набоков В.В.* Из интервью, данного Альфреду Аппелю // В.В. Набоков Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989.

УДК 809.1
ББК 83.3(4)'83.3(4 Гем)5+83.3(4 Авс)5

Г.А. ЛОШАКОВА

СЕМАНТИКА ПУТЕШЕСТВИЯ И СТРАНСТВИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ АВСТРИЙСКОГО БИДЕРМЕЙЕРА

Литература странствий и путешествий (die Reiseliteratur) играла важную роль в эпоху бидермейера. Она отражала желание читателя-бюргера расширить свой образовательный и мировоззренческий горизонт, создавала круг семейного чтения, воспитывала определенные качества личности. Ощущая читательский запрос, прозаики литературного бидермейера обращались к изображению прогулок, экскурсий, поездок, странствий и путешествий как внутри австрийского культурно-географического пространства, так и вне его.

Ключевые слова: бидермейер, австрийская художественная проза, литература путешествий, странствие, семантика пути.

Исследователи немецкоязычной культуры и литературы считают, что в истории Австрии едва ли найдется еще одна такая эпоха, как бидермейер, оставивший глубокий след в живописи и литературе, в искусстве интерьера и костюма. Австрийский литературный бидермейер сопоставляют по степени воздействия на сознание многих поколений с веймарским классицизмом [1, S. 11]. Литература бидермейера в немецкоязычных странах связана с эпохой Реставрации (1815—1848) и отличается особым мироощущением. В центре прозаического повествования, как правило, находится материальная и духовная культура бюргерского сословия, частная и семейная жизнь, изображенная нередко юмористически. Бытие бюргера протекает достаточно далеко от политических событий и острых общественных идей. Не случайно термин «бидермейер» связан с именем литературного персонажа Готтлиба Бидермейера — обыкновенного бюргера, имеющего склонность к поэзии, придуманного и иронически описанного литераторами А. Кусмаулем и Л. Эйхродтом в середине XIX века. Исследованию немецкоязычного литературного бидермейера посвящены работы выдающихся ученых Ф. Зенгле [2], Н.Я. Берковского [3, с. 419—488], А.В. Михайлова [4; 5]. Рубеж XX—XXI веков в российском литературоведении был также отмечен живым интересом к этому явлению как к «эпохе», направлению, стилю [6—9].

Особое значение в рамках бытовой культуры бидермейера имело путешествие во всех возможных формах и проявлениях, будь то экскурсия по городу, загородная прогулка, исследовательская экспедиция или странствие ради странствия. По замечанию Г. Тетчингера, бидермейер положил «начало страсти к путешествиям» [10, S. 12]. Бидермейер оставил после себя множество литературных свидетельств о разнообразных путешествиях как внутри немецкоязычного культурного пространства, так и за его пределами. Анализируя литературу путешествий (die Reiseliteratur) эпохи бидермейера, Тетчингер подчеркивает, что любимым жанром было, как правило, изо-

бражение однодневного путешествия, например, из Вены в австрийский Баден [10, S. 18]. Однако не только такие поездки были представлены в литературе бидермейера — тут можно найти немало описаний путешествий более продолжительных по времени. Тетчингер выделяет некоторые знаковые ступени в описании путешествия. Следует отметить, что в настоящее время сложилась традиция рассматривать жанровые разновидности литературы путешествий как упорядоченную систему текстов, в которой на знаковом уровне можно анализировать отдельные этапы пути [11, S. 158].

В рамках бидермейера они таковы. Во-первых, приготовления к путешествию, во-вторых, ход самого путешествия с его радостями и трудностями. В-третьих, в эпоху бидермейера автор отводил особое место путешествиям с ночевкой, часто сопровождаемым такими опасностями, как нападение разбойников, ограбление и т. д. Важным знаковым элементом в повествовании являлась встреча с незнакомкой и, как следствие этого, любовное чувство со всеми его перипетиями [10, S. 220]. Константными знаками путешествия становились карета, кучер, почтальон; странствующий подмастерье или студент, когда предпринималось пешее путешествие, сопутствующие им музыкальные инструменты (цитра или гитара).

Одно из самых популярных произведений немецкоязычного бидермейера — стихотворение Р. Баумбаха, в котором «доброе старое время» и путешествие поставлены в один семантический ряд, представляющий радостный и толерантный взгляд бюргера на окружающую его действительность.

Es melden Bücher und Sagen
So manches Wunderling
Von einem gelben Wagen,
Der durch die Länder ging.
Die Kutsche fuhr, man denke,
Des Tags drei Meilen weit,
Und hielt vor jeder Schenke.
O gute alte Zeit!

Auch war es sehr ergätzlich,
Wenn mit gewaltigem Krach
In einem Hohlweg plőtzlich
Der Wagen zusammenbrach.
War nur ein Rad gebrochen,
So herrschte Fr hlichkeit.
Mitunter brachen auch Knochen —
O gute alte Zeit![1] (цит. по: [10, S. 128]).

В эпоху бидермейера писатели стали уделять больше внимания не Италии, стране, прославленной в рамках веймарского классицизма (И.В. Гёте), а Германии или Австрии [12, S. 104]. Такие поездки, путешествия и странствия, прежде всего, позволяли познать красоту родной природы. В этой связи Е. Калькшмидт замечает: «Всеобщая увлеченность природой <…> формировалась большей частью на уютных просторах» Германии [12, S. 106]. «Только изредка бросали небрежный взгляд на Тироль, Каринтию или Штирию. Богемский лес и Ризенгебирге считались необжитыми и оставались малоизвестными» [12, S. 113].

Классик австрийской литературы А. Штифтер (1805—1868) был тем писателем, который открыл немецкоязычной читательской аудитории красоту Богемского леса, в полной мере выразив ощущение бидермейера в дискурсе странствия и путешествия. Однако начало этого дискурса было положено в очерках «Вена и венцы» («Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben», 1841—843), в которых повествование строилось в рамках не столько странствия, сколько прогулки (der Spaziergang) по Вене. В российском литературоведении это произведение Штифтера недостаточно исследовано, хотя в рамках изучения дискурса странствия, безусловно, может вызвать живой интерес. Тем более что Вена является наиболее ярким, семантически выраженным знаком австрийского литературного бидермейера. Писатель, как и многие другие авторы этого периода, обращается в своих очерках о Вене к одному из семантически насыщенных культурно-географических образов австрийской литературы и культуры. Изображение Вены становится литературной традицией, предполагающей существование многих других произведений на эту тему. Как известно, особый венский колорит создают в своих пьесах драматурги Ф. Раймунд и И. Нестрой. Волшебные коллизии и быт Вены, отраженные в хитросплетениях сюжета, характерны для комедий (das Lustspiel) Раймунда. Жизнь венских бюргеров и простых венских ремесленников, даже городской бедноты, показана в пьесах И. Нестроя. Рисуя быт Вены, драматург воспроизводит в целом и характер австрийцев. Он изображает «веселый нрав, беззаботность и постоянную склонность к шутке, к юмору в высоком смысле слова как иронии над самим собой и другим» жителей Вены [13, с. 101]. Кроме этого Нестрой ярко и нередко сатирически передает венский диалект, обиходную речь, что также становится способом выражения особой атмосферы города. Вена «юмориста» М.Г. Зафира — это тоже многогранный культурно-географический образ: блистательная столица, где всегда весело, где идет непрекращающийся маскарад. Как город веселья и народного праздника, на фоне которого разворачивается трагедия несостоявшегося художника и человека, изображает Вену и Ф. Грильпарцер («Бедный музыкант»).

Проанализировав «венские» очерки Штифера, можно утверждать следующее. Вена — важный пространственный и культурно-географический образ, рассмотренный автором в многомерности значений. Вена в изображении Штифтера — это город, приносящий радость уже в силу своей объемности и наполненности пространства («Вид и наблюдения с башни собора Святого Стефана», «Пратер»).

[1] «Книги и легенды рассказывают так много чудесного об одной желтой карете, колесившей по странам. Карета ехала, и думалось, что в день она делает три мили и останавливается перед каждым трактиром. О доброе старое время! Было также восхитительно, когда в ущелье с ужасным грохотом карета разваливалась. Когда ломалось колесо, то царило веселье. Подчас ломались и кости — о доброе старое время!» (Пер. авт. статьи.)

В семантической конкретике и объемности предстают строения и здания, маркирующие пространство Вены: городская почта, киоски и будки толкучки, бывший дворец графа Пальфи на Беатрисгассе, университет. Меньше всего внимания автор уделяет зданиям, имеющим государственное и официальное значение. В очерках Штифтера Вена предстает и как центр притяжения юности, которая постоянно стремится в столицу Австрии («Жизнь и домашнее хозяйство трех венских студентов»). Антитезой очерков, акцентирующих радость жизни, становятся те, в которых автор создает атмосферу печали, говорит о бесцельности и кратковременности человеческого существования. Один из таких очерков — «Хождение по катакомбам». Вена у Штифтера не только ассоциируется с вечными категориями (жизнь, смерть, красота, природа), но и выступает средоточием множества человеческих слабостей и пороков («Проказники»).

Повествователь в очерках Штифтера выступает в образе фланера. Этот образ, только формирующийся в штифтеровских зарисовках, впоследствии будет нередко встречаться в соответствующих жанрах европейской литературы. Известно из первого очерка, что он начинающий литератор, представляющий на суд читателей картины жизни огромного города как некие знаки и «письмена» [14, S. 281]. Вместе с тем, очевидно, что это молодой человек, совсем недавно прибывший из провинции в метрополию и знакомящийся с ней. Он ведет читателя к собору Святого Стефана и в катакомбы, находящиеся под ним, идет к почте, на толкучку, рассматривает витрины больших магазинов; он посещает Пратер, квартиру венских студентов, университет, светские салоны, отправляется на экскурсии. Перед читателем проходит череда городских типов: венские скандалисты, завсегдатаи салонов, простодушные провинциалы, удивляющиеся всему и вся, важные чиновники и офицеры, участвующие в пасхальной процессии.

Повествователь ведет за собой читателя и за пределы Вены словно бы по точно выверенной географической карте. Стремление Штифтера запечатлеть мир в его «вещной» ощутимости и осязаемости выражено в очерке «Экскурсии и загородные прогулки» («Ausflüge und Landparteien»), где разворачивается дискурс не экскурсии или прогулки по городу, но странствия. Повествователь вовлекает в него и читателя. Перечисленные в очерке географические названия являются знаками, содержание которых было хорошо известно имплицитно присутствующему читателю-реципиенту. «На востоке Вены находится местечко Зиммеринг, которое притягивает в воскресные дни жителей лежащих неподалеку от него пригородов; далее справа располагается городское имение, салон, где также часто устраиваются фейерверки, иллюминации, фарсы и подобное; потом — Мейдлинг, Лизинг с пивом Фельзенкеллер. На западе находится Пейнцинг, Санкт Вейт, Хюттельдорф (пивоварня) и меньшие населенные пункты. На севере и северо-западе Деблин, Гринцинг, Сиверинг, Нуссдороф, Веддинг» [14, S. 435]. Это перечисление позволяет составить представление об отдыхе жителей Вены. Создается сплошное, «плотное» пространство, заполненное названиями маленьких деревень и отдельных улиц, в котором читатель в свою очередь имплицитно превращается в отдыхающего и потому комфортно чувствующего себя человека. Сплошное пространство становится идиллическим. Точное указание и перечисление географических объектов имеет функцию создания объемного пространства, обзора, в котором читатель может обрести гармонию с миром. Представленный в очерке образ читателя вполне конкретен. Это житель Вены или просто австриец, приехавший из какого-нибудь дальнего уголка империи. Намерение повествователя, таким образом, очевидно — показать приехавшему Вену во всей ее привлекательности. Так как основным пунктом дискурса является здесь описание времяпрепровождения австрийца, в частности венца, то повествователь нередко полемизирует с имплицитно выраженной точкой зрения «чужого», пытаясь ярко изобразить австрийца во всей его характерности. «Что касается распития вина, то чужеземец также неправ, когда отмечает только то, что мы пьем вино; но мы ему могли бы ответить: мы пьем также пиво; и мы благодарим Бога, что он дал нам страну, где все это процветает, и к тому же радость наслаждаться обоими» [14, S. 429].

Повествование в более крупных произведениях Штифтера — новеллах, рассказах и романах — также строится на сюжетной основе движения, странствии героя (das Wandern). Веселое «бидермейеровское» странствие переосмысливается Штифтером в философском, онтологическом аспекте, нередко приобретая трагический оттенок. Анализируя особенности новеллистической композиции штифтеровских произведений, Х. Зейдлер отмечает, что чаще всего в них изображено внешнее передвижение героя, его путь, приводящий к внутреннему, духовному осмыслению и преобразованию. Ярким примером, на его взгляд, может служить рассказ «Лесной ходок» («Der Waldgänger», 1846) [15, S. 241]. Зейдлер подчеркивает, что движение, передвижение, путь являются основными композиционными принципами этого произведения Штифтера. В его рамках происходит просветление души, осознание глубины происходящего. При этом временные рамки являются вторичным, необязательным признаком, жизнь героев изображена как мгновение в границах бытия.

Зейдлер указывает на два существенных мотива новеллы: странствие (das Wandern) и продвижение вперед (der Fortgehen) [15, S. 241]. Странствие ходока, стареющего одинокого Георга, отлично от странствия мальчика, его ученика. Мальчик познает мир и движется вперед, а странствие ходока не имеет цели. Зейдлер выделяет также два основных символа, которые, по его мнению, противопоставлены в структуре новеллы. Это лес и дом. Лес означает вечное, продолжающееся, он связывает композиционно все три части новеллы. Дом, который для героя повествования Георга мог бы также быть символом устойчивости и прочности, не является таковым. Георг находится в его непрестанном поиске, расставшись с женой и не обретя новой семьи. Лес в определенной степени заменяет ему дом. В повествовании интенсивно перемежаются картины продвижения, пути, встреч и разлук,

противопоставленные навечно данному лесу и мечте о желанном доме. Они становятся объясняющими и намекающими знаками, с помощью которых проясняется суть авторской интенции: потеря семьи, ее отсутствие ни с чем не сравнимая драма человеческой жизни.

Рассказ «Лесной ручей» («Der Waldbrunnen», 1866), исходя из внешних признаков, структурно можно вписать в парадигму «бидермейеровского» путешествия: дед каждое лето приезжает к лесному источнику и знакомит своих внуков с жизнью леса. Стефан Хейлькун, пожилой господин, путешествует вместе с внуками. Как и многим другим персонажам Штифтера, ему присуще особое «осеннее» состояние души, характерное для героев австрийской литературы. Светлая тоска по прошлому соединяется в его душе с глубоко скрываемой жаждой любви и счастья. Не имея возможности утолить эту жажду в реальном мире, он отыскивает замену им в идиллии природы. Окружающий природный мир позволяет герою сублимировать мечту. Лес предстает как символ обретения счастья, которым он хотел бы поделиться с внуками. Но и в пейзаже скрыта иллюзорность, неуловимость, непрочность. В диалоге детей эта иллюзорность подтверждается указанием на изменчивость красок и отдаленность. «Я не видела еще ни разу голубого леса», — сказала девочка. «Но все леса зеленого цвета, Катарина», — сказал мальчик. «Он только переливается синим цветом?» — спросила девочка. «Как все высоты вдали», — сказал старый господин» [16, S. 602]. Следует отметить, что странствие как основной структурный момент многих рассказов Штифтера, обладает содержательной знаковостью. Каждый поворот в странствии или путешествии, каждый предмет означает некое духовное осмысление, нередко духовное преображение. Так, например, в рассказе «Гранит», по мнению К. Албеса, автор изображает не просто прогулку или странствие, но покаяние (мальчик понимает свою неправоту перед матерью) или инициацию (знакомство с помощью деда с окружающим миром) [17, S. 136].

Героиня рассказа «Лесной ручей» Юлиана собирает цветы, перья птиц, ветви деревьев, орехи, и эти предметы обозначены Штифтером как несущие знаковую нагрузку. Они связывают мир полубезумной девочки с миром ее старой бабушки, которой она приносит их в дар. Выстраивается цепь значений, ведущих к основной метафоре: девочка связана со своим прообразом, бабушкой, представляющей на знаковом уровне вечное начало женственности, иррациональной и непостижимой. В своем безумии она произносит слова, ассоциирующиеся в тексте с поэзией природы. «Допрыгнуть до облаков…, вода, вода, вода течет, прекрасная женщина, прекрасная женщина, все легкое, все в серой дымке…» [16, S. 610]. В сюжет вводится цитирование стихов Гёте и Шиллера (они не просто цитируются, но выкрикиваются или поются девочкой, стоящей на камне посреди источника). Юлиана получает первые уроки, претерпевает эволюцию души и сознания. Бессмысленный лепет, бормотание сменяются стихами великих поэтов. Юлиана проходит путь развития поэта, творческой личности, выражая свои способности в коллекционировании цветов и растений, в заучивании стихов.

Кульминационным моментом сюжета является эпизод осознания пожилым господином Хейлькуном искренней и беззаветной любви Юлианы. Протагонист предстает как человек, впервые осознавший искусственность и прагматичность отношений, которыми он был связан в обществе. Он открывает глубину и трогательность чистого, естественного чувства. Далее в тексте возникает мотив связи поколений, могущих быть объединенными любовью. Бабушка сидит, греясь на солнышке, в ожидании прихода Стефана Хейлькуна, так, как будто «она ожидала жениха». «Дикая девочка» Юлиана, желая сблизить Хейлькуна и бабушку, говорит: «Ты старый человек — она старая женщина, …она красива — ты красив» [16, S. 618]. Внук старого господина испытывает симпатию к Юлиане, наконец, ее берут на воспитание в семью Хейлькуна. Развязка повествования характерна для бидермейеровской новеллы: все счастливы, Юлиана, получив достойное воспитание и образование, выходит замуж. Мотив странствия, на котором строится повествование, содержательно переосмысливается в тексте в дискурс воспитания, образования, становления человека.

Непосредственным и важным элементом повествования бидермейера становятся не только прогулка, экскурсия, странствие, но и путешествие в далекие страны. Ф. Мартини называет такую причину популярности литературы путешествий в первой половине XIX века, как интенсивное развитие сухопутных и морских мировых путей. Что касается австрийской литературы, подчеркивает он, жанр путешествий был здесь одним из средств, позволяющих отдохнуть от морализаторства и несвободы периода Реставрации, уйдя на время в захватывающее чтение о далеких странах [18, S. 576].

В этой связи необходимо вспомнить еще одного австрийского прозаика, творчество которого в целом сопряжено с таким явлением, как литература путешествий (Reiseliteratur). Это Ч. Силсфилд (К. Постль) (1793—1864). Оставив Австрию по причинам, до конца невыясненным, бывший католический монах К. Постль в 1823 году отправился в США. Возвратившись в 1830 году в Европу, он начал писать и публиковать романы[2]. Однако прежде чем обратиться к семантике путешествия в его произведениях, необходимо дифференцировать «странствие» («das Wandern») и «путешествие» («die Reise») как два, во многом различных, содержательных концепта. В этом смысле можно говорить о литературе путешествий в целом как о «мире знаков», используя метод литературо-

[2] «Роялист и республиканцы» («Der Legitime und die Republikaner», 1833), «Вице-король и аристократы» («Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812. Vom Verfasser der Legitimen, der Transatlantischen Reiseskizzen usw.». 3 Bde., 1834), «Трансатлантические путевые очерки. В 6 частях» («Transatlantische Reiseskizzen. 6 Theile», 1834—1837), «Немецко-американское избирательное сродство» («Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandschaften», 1839—1840), «Беседы в кающе, или Национальные характеры» («Das Cajütenbuch oder nationale Charakteristiken», 1841), «Юг и Север» («Süden und Norden», 1843).

ведческого анализа таких, к примеру, исследователей, как К. Бегеман и М. Шмитц-Эманс [19, 20]. Как представляется, можно выделить следующие структурные элементы путешествия в литературе:

- определение и называние цели путешествия или пути.
- ход путешествия (его начало, путь как метафора жизни, испытания героя или героев, преодоление границы, в том числе и духовной, которую должен пересечь герой или герои, конец трудностей и страданий, сопровождающийся нередко смертью героя или героев, обретение счастья).
- достижение цели с теми или иными последствиями для героя.

От дискурса путешествия отличается дискурс *странствия*, предполагающего отсутствие цели; ход странствия как путь или блуждание без цели, путь как открытие мира, готовность героя отправиться в путь, переживаемые им эмоции, испытания героя, которые часто бывают случайными, граница как расширение опыта, в том числе духовного. Странствие часто осмысливается как «странствие духа». Здесь следует подчеркнуть, что эту семантику литература странствий усвоила от предыдущей романтической. Конец пути нередко связан с обретением определенной жизненной цели. При этом в структуре как путешествия, так и странствия определяющая роль принадлежит фигуре рассказчика.

Свои произведения Ч. Силсфилд создает чаще всего по воспоминаниям о собственных путешествиях. Он оставляет в тексте произведения выборочные впечатления и эпизоды, важные для передачи смысла. Путешествия Силсфилда сопряжены с опасностями и трудностями передвижения в чужой стране, поэтому в его текстах основные географические и топонимические знаки содержат семантику чуждого, враждебного мира и угрозы, исходящей от него. Море («Немецко-американское избирательное сродство», «Мортон или большое путешествие»), прерия («Беседы в каюте, или Национальные характеры»), горы («Юг и Север») — все эти географические образы связаны прежде всего с изображением нового, незнакомого художественного пространства, открытием его для европейского читателя. Характерен в этом плане роман «Немецко-американское избирательное сродство» — типичный роман бидермейера с его установкой на изображение семейных ценностей и любовного чувства.

Молодой герой, богатый и независимый Рамблтон прибывает в Европу из Америки, чтобы забыться от несчастной любви к прекрасной Дугалдин, отказавшейся стать его женой накануне свадьбы. Причина, как выясняется позже, заключается в том, что она не может простить ему небольшого розыгрыша. Когда-то Рамблтон, переодевшись и изменив внешность, выдал себя за другого человека, который и покорил сердце юной американки. Амбивалентная сущность героев бидермейера заключается нередко в том, что понятия «быть» и «казаться» не совпадают. На берегах Цюрихского озера Рамблтон знакомится с аристократическим семейством барона фон Шохштейна. Сын барона, Вильгельм, становится другом молодого американца, а дочь, Луитгард, влюбляется в него. Далее развивается семейный повествовательный дискурс, важной составной частью которого является путешествие. Название романа является также отсылкой к произведению И.В. Гёте «Избирательное сродство».

Рамблтон и Вильгельм Шохштейн независимо друг от друга совершают путешествие из Европы в Нью-Йорк через океан. Одной из развернутых знаковых метафор тут становится образ океана и морского шторма, крушащего все на своем пути. «Эти звуки! <…> есть что-то, словно ожил призрак, в этом доносящемся из бездны стоне; как будто боги дубрав, мучимые морскими духами, издают вопли из пустых морских глубин. Потрясающие звуки! Вы думаете, что в любой момент корабль может развалиться и ваша душа покинет тело» [21, S. 5—6]. Океан дан в восприятии Вильгельма, который испытывает чувство страха как перед природной стихией, так и перед неизведанным миром. Вильгельм буквально брошен в поток жизни, сопоставимый с бурными водами океана. Вместе с тем показана красота моря, ассоциируемая с красотой нового мира, куда устремляется молодой Шохштейн: «…плавно перекатывающийся серебряный поток на кромке беснующегося черно-синего, светло-зеленого, ослепительно белого гонимого океана» («eines wütenden, schwarzblauen, lichtgrünen, glänzendweissen, gepeitschten Oceans») [21, S. 11]. Океан является и метафорической антитезой нового человека, сформировавшегося в далекой Америке: «Американец живет в штормах наперекор им» [21, S. 28].

Метафора океана, бурного и прекрасного, становится развернутой. Жизнь героев, начинающих свой путь, сопоставима с волнением природы: страстная любовь Рамблтона, поиски смысла жизни Вильгельмом, его критическое отношение к старой, традиционной Германии, чувства и разочарования Дугалдин и Луитгард. Роман остался незаконченным, но если бы он был издан, то, как и другие произведения Силсфилда, мог бы заинтересовать его современников изображением «большого путешествия» в далекую, во многом неизвестную им страну.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать следующие выводы. Литература странствий и путешествий (Reiseliteratur) играла важную роль в эпоху бидермейера. Она отражала желание читателя-бюргера расширить свой образовательный и мировоззренческий горизонт, создавала круг семейного чтения, воспитывала определенные качества личности. Ощущая читательский запрос, прозаики литературного бидермейера обращались к изображению прогулок, экскурсий, поездок, странствий и путешествий как внутри австрийского культурно-географического пространства, так и вне его. Очерки и рассказы А. Штифтера можно определить как произведения о странствиях героя, романы Силсфилда — это скорее путешествия с соответствующей им семантикой.

В данном контексте вполне логичен вопрос о дифференциации немецкой и австрийской литературы странствий и путешествий. Однако эта тема может стать предметом другого исследования.

Список литературы

1. *Jordak K.* Vorwort des Herausgebers // Bauernfeld E. Wiener Biedermeier. Begegnungen und Erlebnisse. — Wien: Bergland Verl., 1960.
2. *Sengle F.* Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815—1848. In 3 Bd. Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. — Stuttgart: Metzler Verl., 1971.; Bd. 2: Die Formenwelt, 1972; Bd. 3: Die Dichter, 1980.
3. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001.
4. *Михайлов А.В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Типология стилевого развития XIX века / ред. Н.К. Гей. — М., 1977.
5. *Михайлов А.В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // А.В. Михайлов. Языки культуры: учеб. пособ. по культурологии. — М., 1997.
6. *Полубояринова Л.Н.* Позднее творчество Адальберта Штифтера: дис. … канд. филолог. наук. — Л., 1990.
7. *Гугнин А.А.* Немецкая литература XIX века. От романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Вып. 1. Новополоцк. — М.: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН, 2002.
8. *Иванова Е.Р.* Литература бидермейера в Германии XIX века. — М.: Прометей МПГУ, 2007.
9. *Лошакова Г.А.* Немецкая классика и художественная проза бидермейера в Австрии: монография. — Ульяновск: УлГУ, 2013.
10. *Tötschinger G.* «Ach, wer da mitreisen könnte…». Reisen im Biedermeier / 3. Auflage. Wien, München: Amalthea, 2001.
11. *Hartmann A.* Reisen und Aufschreiben // Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus / Hrsg. von H. Bausinger u. a. — München: H. Beck, 1991.
12. *Kalkschmidt E.* Biedermeiers Glück und Ende / Mit einem Nachwort von K. Baur-Callwey. — München: Verl. D.W. Callwey, 1957.
13. *Слободкин Г.С.* Венская народная комедия XIX века. — М.: Искусство, 1985.
14. *Stifter A.* Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben // Stifter A. Die Mappe meines Urgrossvaters. Schilderungen. Briefe / Mit einem Nachwort von Fr. Krükel sowie Anmerkungen von K. Pörnbacher. — München, 1986.
15. *Seidler H.* Studien zu Grillparzer und Stifter. — Wien [u. a.]: Böhlau Verl., 1970.
16. *Stifter A.* Bunte Steine und Erz hlungen. Revidierte und erweiterte Auflage. — München: Winkler Verl., 1990.
17. *Albes C.* Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. — Tübingen, Basel: Francke, 1999.
18. *Martini Fr.* Nachwort // Klassische deutsche Dichtung. — Freiburg [u. a.]: Verl. Herder, 1964.
19. *Begemann C.* Die Welt der Zeichen. — Stuttgart, Weimar: Metzler Verl., 1995.
20. *Schmitz-Emans M.* Gärten und Texte-Vor berlegungen // Gärten. Hrsg. K. Röttgers. — Essen: Die blaue Eule, 2011.
21. Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften. Vom Verfasser des Legitimen, des Virey, der Lebensbilder aus beiden Hemisph ren. — Zürich: Druck u. Verl. von F. Schulthess, 1840.



VIII СВЯЗЬ ВРЕМЕН

УДК 72.01
ББК 85.11

А.Г. ВЕЛИКАНОВ

О ЧЕМ ГОВОРИТ АРХИТЕКТУРА?

Рассмотрены аспекты архитектуры как языка, способного выразить современное состояние культуры и пророчески свидетельствовать о грядущих изменениях. По мнению автора, эстетическая ценность сооружения не может быть осознана только как некая отдельная сущность, она познается в контексте, не только визуальном, пространственном, но и во всем комплексе сопутствующих явлений, а также в разворачивающемся потоке метафор и значений. При этом необходимо переосмысление роли автора-творца.
Ключевые слова: архитектура, постмодернизм, вернакуляр, симулякр, автор, сталинский ампир.

Постмодернизм в архитектуре как предтеча новой культурной парадигмы

Архитектура — материальный и прагматичный вид человеческой деятельности, умеет фиксировать самые эфемерные и тонкие особенности культуры. Этому можно найти простые объяснения. Наиболее наглядное представление о культурных эпохах дают архитектурные стили. Городской ансамбль можно рассматривать как бесплатный и доступный музей под открытым небом с большими и убедительными экспонатами. Этот музей своевременно пополняется новыми произведениями, которые достаточно долго сохраняются, чтобы в дальнейшем служить визуальными свидетельствами прошедших эпох.

Н.В. Гоголь предлагал реализовать эту идею буквально — в пространстве одной улицы: «Кто ленив переверты-вать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать всё» [1]. Это, конечно, явная гипербола, но, тем не менее, такая прогулка была бы очень познавательна. Гоголевский проспект (так следовало бы назвать эту улицу) открывался бы мрачными воротами, пройдя через которые зритель увидел бы с двух сторон здания «первобытного дикого вкуса». Но дальше экспонаты претерпевали бы интереснейшие метаморфозы. Перед зрителем предстало бы «высокое преображение в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу — греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую» архитектуру, и так далее. Проспект должен был закончиться «воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса» [1].

Статья 1835 года предлагает торжествовавшему тогда классицизму только ворота в конце улицы, даже «первобытному дикому вкусу» места отводится больше. Таким образом, будь этот проект реализован, заключительное сооружение приняло бы на себя всё изощренное в архитектурном отношении XX столетие, если только не предполагался снос и перестройка отдельных экспонатов или продление улицы с течением времени и с изобретением новых стилей. В последнем случае проспект Гоголя вообще поглотил бы весь Город, — любой исторический архитектурный ансамбль уже есть наглядное собрание метаморфоз культуры.

Существует мнение, что в первую очередь архитектура свидетельствует о наступлении нового времени. Вероятно, это тоже преувеличение. Скорее всего, современный человек слишком часто посещает архитектурные «музеи» (буквально из них не выходит), так что в его сознании откладывается приоритет этой области культуры. Тем не менее, постмодернизм, прежде чем стать культурной ситуацией, действительно сначала появился как новый архитектурный стиль. Роберт Вентури и Чарльз Дженкс провозгласили его в архитектуре (первый — в 1966 году, второй — в 1977), раньше, чем Жан Франсуа Лиотар превратил этот термин в философскую категорию, определяющую культуру современной эпохи в целом («Постмодернистское состояние: доклад о знании», 1979). Вентури и Дженкс рассматривали постмодернизм как инструмент критики модернистской архитектуры и метод нового конструирования и были далеки от современного представления об этом явлении как о культурной ситуации. Однако именно они обозначили многие особенности постмодернизма, которые у Лиотара получили статус ключевых моментов «состояния».

В 1966 году, когда Вентури определил архитектуру как «кров с символами на нем», до осознания негативных моментов постмодернизма было еще далеко. Такое определение предполагало не соединение, а отделение — крова от символов и символов от крова. Другой вариант этой фразы — «укрытие с декорацией на нем». Декорация или оформление (равно как и символ), скорее всего, были нанесены на укрытие после того, как оно было построено. Смысл высказывания Вентури в том, что он предлагает функциональному (кров, укрытие, конструкция) и тому, что к нему прикладывается (символическому или эстетическому), не замечать друг друга. Лапидарность фразы требовала пояснения. Поэтому в статье Вентури «Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем и другие оправдания банального символизма в архитектуре» [2] приводилась внушительная коллекция кратких определений данного вида деятельности, благо каждый знаменитый архитектор или теоретик оставил высказывание-манифест.

Коллекция высказываний архитекторов в статье Вентури делится на две части. Одна декларирует торжество функциональности (Ле Корбюзье определял дом как машину для жилья, и с этой точки зрения технология и функционализм оказываются основными элементами; Луис Кан говорил, что хотел бы удивляться внешнему виду здания после того, как спроектировал его). Другая часть — это торжество эстетического (Адольф Лоос: «К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры: надгробие и монумент. Всё остальное как служащее цели должно быть исключено из мира искусств»).

Вентури примиряет эти антагонистические взгляды тем, что предлагает строить кров и декорацию отдельно друг от друга, на одном месте, но в разных пространствах: «Почему бы не допустить невозможность сохранения чистого функционализма в архитектуре, поистине неизбежных противоречий между функциональными и эстетическими средствами в одном здании, а затем позволить функции и декорации идти своими собственными путями так, чтобы не было необходимости жертвовать функциональными требованиями ради недостигнутых декоративных целей» [2].

Интересно, что Чарльз Дженкс, начиная разговор о постмодернистской архитектуре, приводит пример греческого храма как конструкции с колоннами и раскрашенным фронтоном, то есть укрытия с оформлением. Конструкция — профессионалам, пусть читают «скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн», а «рекламный щит» — публике, которая «откликается на явные метафоры» [3, с. 10]. Знаменитое двойное кодирование, ставшее впоследствии одной из меток постмодернизма, было описано Дженксом как особый прием, который использует архитектор, обращаясь одновременно к двум аудиториям — к профессионалам и публике.

Тем не менее, Дженкс критикует определение Вентури. Причина в том, что Вентури прославляет «сараи» и отвергает «уток», а Дженкс говорит, что и те, и другие — равноправные средства архитектурной коммуникации. «Символы» прикреплены к «сараю» как рекламные щиты, они могут быть сняты и заменены другими. В то же время «утка» — это здание, которое своей формой соответствует функции. Охотник покупает приманку в здании, имеющем форму птицы, — вот классический пример «утки». Причем Дженкс критикует Вентури не столько в

архитектурном плане, сколько в плане самой концепции постмодернизма. По его мнению, тот, как типичный модернист, в декларативном порядке отвергает один язык и настаивает на применении другого. Плюралистичность, отрицание метанаррации — это также станет у Лиотара одним из ключевых моментов «состояния».

Кроме двойного кодирования и невозможности метаязыка, Дженкс описал и многие другие особенности постмодернизма. Конечно, он рассматривает их как метод работы архитектора, но именно этот инструментарий трансформируется потом у Лиотара в набор признаков культурной ситуации. Среди них: контекстуализация (архитектор должен учитывать существующую среду и местные особенности), «партисипационное» проектирование (идея превращения будущих жителей дома в его проектировщиков), метафоричность образов и радикальный эклектизм. Но ключевым тезисом книги является утверждение архитектурного языка, который рассматривается как способ коммуникации, а также как прием, инструмент и метод. «Постмодернистское здание <…> говорит…» [3, с. 10], и поэтому для автора наиболее важно описать принципы коммуникации: «я сосредоточивался на “языке”…» [3, с. 11].

Язык, описываемый Дженксом, состоит из архитектурных слов, которые оказываются производными визуальных метафор. Одна из ключевых глав книги называется «Метафора и метафизика». Однако тема метафор предельно редуцируется: «О чем же, в самом деле, кроме человеческой и природной сферы, должна быть архитектура?» [3, с. 114]. Практически все переносы смысла, которые рассматривает автор, относятся к области визуальных образов человеческого тела, а также растительного и животного мира. Дома имеют лица, на которых можно разглядеть глаза, рот, уши. Если подняться в воздух, можно увидеть, что архитектор спланировал группу сооружений в форме гигантского фаллоса, кульминационной точкой которого соответственно оказывается фонтан. Особая метафорическая вакханалия присуща Сиднейскому оперному театру. Дольки апельсина и совокупляющиеся черепахи — это только начало длинного ряда ассоциаций.

Дженкс задается вопросом: что собственно означают все эти «паруса, раковины, цветы, рыбы и монахини»? И приходит к следующему выводу: «Наши эмоции возникают самопроизвольно, по своим законам, и нет определенной точки, в которой сходятся все эти значения. Они витают в нашем сознании и пересекаются, где попало, подобно сладостным грезам, следующим за чрезмерным увлечением» [3, с. 49]. Но вот вопрос: если здание вызывает исключительно растительно-животные ассоциации, то каким образом оно может превратиться в «символ освобождения Австралии от англосаксонской зависимости»? Прямого ответа на этот вопрос у Дженкса нет, но есть гипотеза: «Чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна» [3, с. 49].

По мнению Дженкса, даже если архитектурные коды не могут быть точно определены, у архитектора есть способ их использования. В этом ему помогает материальность архитектуры и ее протяженность во времени. Здание может простоять 300 лет, а метафоры рождаются и умирают непрерывно. К тому же здание всегда имеет сугубо утилитарную природу и подвержено давлению повседневности. «Было бы извращением переписать сонеты Шекспира, заменить его любовную лирику письмами ненависти, читать комедию как трагедию, но совершенно допустимо вешать белье на украшающие здание балюстрады» [3, с. 52]. Получается, что Шекспир может позволить себе написать сакральный текст и равнодушно отнестись к последующим интерпретациям, но архитектор себе такого метанарративного подхода позволить не может. Ему надо каким-то образом предугадать развитие архитектурного языка на ближайшие 300 лет и «насытить свои здания кодами, с избытком используя общепринятые знаки и метафоры, чтобы его произведение осуществляло задуманную коммуникацию и продолжало жить, невзирая на трансформации быстро изменяющихся кодов» [3, с. 54].

В связи с этим можно попробовать возразить — не является ли предложение предопределять движение метафор попыткой ввести новый универсальный архитектурный язык? Дженкс критикует модернистскую составляющую в высказываниях Вентури, одного из основателей постмодернизма. Но так ли уж он сам непогрешим с точки зрения постмодернистского дискурса? «Метафоры, которые прочитываются через принятые визуальные коды, различны для разных групп, но они могут быть внятно, если не точно, установлены для всех этих групп в обществе» [3, с. 54] — что это, как не диктатура определенного языка? «Архитекторы, как языческие боги, управляют всем» [3, с. 24]. Несмотря на то, что этим высказыванием автор осуждает модернизм Мис ван дер Роэ, точно такой же упрек может быть обращен к самому Дженксу, который предлагает введение внятного и однозначного архитектурного языка путем управления и установления. Ведь если метафоры не общеприняты, то это ведет к непониманию. В качестве иллюстрации приводится разговор автора с японским архитектором, построившим в Токио дом для бизнесменов, приезжающих на короткое время из других городов. Дженкс предлагает визуальную интерпретацию — дом похож на стоящие друг на друге стиральные машины. Японец его разочаровывает: такую форму в Японии имеют скворечники, и именно они служили метафорой жилой башни «для холостяков, залетающих сюда так часто со своими птичками» [3, с. 43]. Дженкс делает вывод, что «границы кодов, обусловленные обучением и культурой, определяют способ прочтения, и существуют различные коды, среди которых некоторые могут быть конфликтны для разных субкультур» [3, с. 43].

Однозначный язык архитектуры был возможен в эпоху модернизма и тоталитарных режимов. Интересно, что тема тоталитарной архитектуры возникает у Дженкса в связи с еще одним оперным театром: «не случайно

Гитлер, покорив Францию, станцевал жигу на ступенях Парижской оперы» [3, с. 70]. Дженкс ошибается в этой подробности, Адольф Гитлер не танцевал в Париже, однако его визит в этот город после того, как туда вошли немецкие войска, явно имел символическое значение. Посещение Парижской оперы стало чуть ли не ключевой точкой этого вояжа. Диктатор попирал ногами визуальную метафору, и делал он это не по отношению к резиденции президента, Palais de l'Elysée, или туристскому символу Парижа — Эйфелевой башне, но по отношению к архитектурной декларации власти. Необарокко, или стиль Второй империи 1860-х годов, символизировал силу и мощь, и Гитлер избрал его для архитектуры Третьего рейха. Этот стиль просуществовал дольше, чем государство, которому была обещана тысяча лет. Однако важнее тот факт, что гораздо дольше существует сама метафора, правда, трансформированная. Необарокко превратилось в символ «пустой власти» или «недееспособной диктатуры» и активно используется в кино и на телевидении в данном качестве. Например, кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь» с открывающимися на здание Зимнего дворца воротами имеет довольно опосредованное отношение к действительности, но при этом точную эмоциональную окраску — власть слаба и неспособна к управлению.

Несомненно, архитектору очень удобно пользоваться внятным и семантически однозначным языком визуальных метафор. Было бы замечательно иметь справочник с точным определением архитектурных слов — результат вдумчивой работы психологов и архитектурных теоретиков. Но разве такой язык теперь возможен? Дженкс затрагивает тему амбивалентности, шизофреничности языка; не случайно главной темой его книги становится двойное кодирование. Но почему-то эта двойственность относится только к различию в восприятии профессионалов и публики. Язык, по Дженксу, устроен как бутерброд и представляет собой два однородных слоя; внутри каждого из них различия допускаются, но считаются недоразумениями, которые могут быть ликвидированы «установлением».

Однако не стоит посылать Дженксу упреки из сегодняшних дней, когда достаточно легко в исторической перспективе анализировать становление новой парадигмы. Для 1977 года, когда был написан «Язык архитектуры постмодернизма», его высказывания совершенно уникальны. Автор, оказавшийся жертвой неконтролируемых сил, описан им блестяще. «Многие современные архитекторы отрицают <...> мощный метафорический уровень» [3, с. 54] — эта фраза Дженкса необычайно актуальна по отношению к современной России. Архитекторы считают, что метафоры не поддаются сознательному контролю и уместному использованию.

Современное строительство в Москве имеет ясно читаемые разнородные компоненты. Здесь и стремление декларировать новый национальный статус, опираясь на визуальный облик сталинского ампира, желание преодолеть однообразие типового строительства второй половины XX века с помощью сказочных башенок, вернуться в эклектичную симулятивную «старину», а также использовать находки западного хай-тека для достижения «современного результата». «В результате их неумышленные метафоры метафорически мстят им и наносят удар в спину» [3, с. 54] — это наблюдение Дженкса, высказанное четверть века назад по поводу «нечаянных символистов», вполне приложимо к сегодняшним нечаянным создателям языка архитектуры. Это описание местного, специфического постмодернизма, который у Дженкса называется «вернакуляр», особенно подходит к лужковской архитектуре Москвы конца 1990-х — начала 2000-х годов, когда своеобразная стилистическая эклектика стала градостроительной политикой.

У Дженкса есть вполне конкретный совет архитектору, оказавшемуся в подобной ситуации. «Трудность постмодернизма состоит в принятии множественного кодирования без скатывания к компромиссу и непреднамеренной мешанине; и путь к этому <...> лежит через "партисипационное" проектирование, которое до некоторой степени подчиняет проектировщика кодам, не являющимся его собственными, но подчиняет так, что он может уважать их» [3, с. 86]. Правда, автор имеет в виду только использование визуальных метафор. Даже когда он призывает архитектора исследовать обычаи и привычки заказчика, он не рекомендует чрезмерного усердия. «Проектировщику следует начинать с исследования семиотической группы», но не обязательно иметь «ученую степень в области этнографии» [3, с. 130]. Это вполне приемлемый метод для времени становления постмодернизма. Однако современный московский архитектор оказался в гораздо более сложной ситуации. Он знаком с новшествами западной архитектуры, и при этом ему необходимо исследовать обычаи и привычки того влиятельного чиновника, который в данный момент является заказчиком. Публика при этом благосклонно взирает на «старину» с элементами тоталитаризма. Реализуется известный постмодернистский принцип «множественного кодирования», правда в довольно комичной форме. Даже в том случае, когда автору удается отстоять свои принципы и профессиональные знания, как ни странно, возникает та же, описанная еще Дженксом ситуация: «"оговорки метафоры" совершаются все чаще и чаще ведущими современными архитекторами, они могут даже быть совершены теми архитекторами, которые воспринимают архитектуру как язык» [3, с. 28].

Такие целостные явления как сталинский ампир и хрущевские пятиэтажки представляли собой вполне ясное высказывание. Тем более что концепции этих направлений были заимствованы (первое — из чикагского ар-деко, второе — у Ле Корбюзье). Та же чудовищная хаотичная безвкусица, с которой застраивается современная Москва, не имеет аналогов в мире. Власть по-прежнему нуждается в архитектурных декларациях, но не может провозглашать их так прямо, как во времена тоталитарных режимов. И, тем не менее, сегодняшнее архитектурное повествование, не претендуя на метанарративную исключитель-

ность, содержит в себе некое единое сообщение. Можно относиться к современному московскому строительству как к бессмысленной эклектике, но оно действительно представляет собой нечто целое — язык архитектуры транслирует современное состояние.

Лиотар говорит, что «легитимация дискурса» подобна легитимации социальных институтов и теснейшим образом связана с властью. Поэтому утверждение одной из возможных «языковых игр» в качестве универсальной тождественно утверждению определенной социальной системы. Если западное общество (по крайней мере, в конце XX века) могло позволить себе роскошь постмодернизма, в котором нет универсального дискурса, то Россия в начале XXI века демонстрирует ситуацию, в которой власть стремится захватить любой готовый язык для собственной «легитимации». Правда, никакие приемы сознательного манипулирования массовым сознанием не способны «установить» и закрепить на долгое время некоторую архитектурную семантику. Процесс «установления» совершенно не подвластен субъекту и действительно подобен «тайне».

Храм, дворец, бассейн и симулякр

Можно обходиться вообще без архитекторов, вернее, без упоминания о них. Дженкс тоже говорит об этом, но почему-то называет СССР единственным местом, где так делать нельзя: «Очень прискорбно, что общество может обойтись без архитекторов, индивидуализировать свои дома или взорвать их, или даже нанять декораторов интерьера. Везде (за исключением России) это не имеет значения. Всегда найдутся другие, более реалистичные профессии, готовые занять место архитекторов» [3, с. 32]. Русский перевод книги «Язык архитектуры постмодернизма» вышел в советском 1985 году, и отечественные комментаторы весьма благожелательно отнеслись к этому высказыванию: «Поскольку Советское государство в Конституции СССР провозгласило право всех граждан на благоустроенное и соответственно эстетически полноценное жилище и развернуло беспрецедентное по объему жилищное строительство, советские архитекторы несут — понимаемую и автором книги — полноту профессиональной ответственности за качественное выполнение этой важнейшей социальной задачи» [3, с. 32].

Этот комментарий интересно было бы сравнить с извилистыми биографиями Алексея Щусева, Дмитрия Чечулина, Бориса Иофана, которые могут рассказать о непростом существовании простых советских архитекторов, а также об изощренном унижении их профессии. Теоретики (в частности, Борис Гройс) приписывают Сталину роль главного модернистского художника. Но не стоит спешить с таким выводом; предпочтительнее заняться историей одного замечательного места в непосредственной близости от Кремля.

Из окна кабинета Сталина открывался красивый вид на Москву-реку и храм Христа Спасителя. Но проект строительства в центре мироздания грандиозного пролетарского дворца-памятника, от которого во все стороны расходятся прямые проспекты-радиусы, сметающие хаотические мелкобуржуазные кварталы, родился в 1920-е годы не в голове Сталина, а все-таки в голове архитектора, чему предшествовала длительная предыстория.

Когда-то здесь, недалеко от Боровицкого холма, немного юго-западнее, в прямой видимости, было обыкновенное болото. Называлось оно Чертолье. Происхождение этого названия точно неизвестно — то ли от ручья Черторый, затопившего это место, то ли от «черта». Сначала место облюбовал Малюта Скуратов, построивший себе двор близ Кремля. В 1625 году здесь был основан Алексеевский женский монастырь. В 1837 году монастырь снесли, а в 1883-м достроили храм Христа Спасителя, который стал памятником в честь народной победы над Наполеоном.

После образования СССР начались разговоры о грандиозном пролетарском дворце. Сергей Киров на I съезде Советов в 1922 году говорил, что это «здание должно являться эмблемой грядущего могущества торжества коммунизма, не только у нас, но и на Западе» [4, с. 228]. После смерти Ленина Леонид Красин предложил построить вождю мирового пролетариата грандиозный памятник и предрек, что это будет место, «которое по своему значению превзойдет Мекку и Иерусалим» [4, с. 228].

Создать дворец должна каждая власть. Абсолютная власть должна создать абсолютный дворец (хотя и не за одну ночь, как джинн из арабских сказок). Альберт Шпеер, любимый архитектор фюрера, строил die Große Halle, под куполом которого могло разместиться все население Берлина. Воздвигнуть главное сооружение социализма именно на месте храма Христа Спасителя предложил архитектор Балихин, один из лидеров АСНОВА (Ассоциации Новых Архитекторов): для него лучшее место Москвы — площадь, где стоит «храм Спасителя», и не существует никаких доводов за его неприкосновенность, поскольку тут будет реализована величайшая идея [5]. Революционные архитекторы в своих планах были гораздо радикальнее партийных чиновников. В 1924 году, когда Балихин отправляет свое предложение в «Правду», ему даже отказывают в публикации. Редактор газеты отвечает, что предназначение грандиозного сооружения неясно, к тому же газета окажется в смешном положении, если станет печатать декларации такого рода с планами сноса целых кварталов и храма Христа Спасителя [5]. Но Балихин проявляет завидную настойчивость и создает Мастерскую революции — творческую площадку Ассоциации Новых Архитекторов, в которой разрабатывается конкретный проект — здание в форме куба со стороной 100 метров. «Плоскость куба с фигурой Ленина трактуется как красная доска мирового союза советских республик, на которую заносятся новые республики, строящие мировой СССР <...> пока в верхней строке не загорится алым дата мировой революции — дата СССР мира» [6, с. 62—63].

Предложение Балихина снести храм было не единственным. Когда после длительных обсуждений в различных архитектурных и партийных комитетах место для строительства пролетарского чудо-дворца было определено, а Сталин посетил будущую строительную площадку и принял окончательное решение, 18 июля 1931 года был объявлен архитектурный конкурс, ставший одним из самых представительных в истории архитектуры. Участвовали Ле Корбюзье, Вальтер Гроппиус, Наум Габо, Алексей Щусев, Дмитрий Чечулин, Борис Иофан, Иван Жолтовский, братья Веснины и многие другие.

Конструктивизм и Баухаус были отвергнуты, и, в конце концов, был принят совместный проект Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха — башня-зиккурат с вращающейся фигурой Ленина наверху, который должен был буквально помешивать небо поднятой рукой (по проекту общая высота здания — около 400 метров, что превышало нижний уровень кучевых облаков). Иофан принимал участие в конкурсе на проект Мавзолея, и придуманная им тогда пирамидальная конструкция трансформировалась в грандиозный проект Дворца Советов. Необычайно интересно сопоставление двух первоначальных конкурсных эскизов, первого — собственно Бориса Иофана, второго — его будущих соавторов, Щуко и Гельфрейха, — с известным окончательным совместным эскизом. Несмотря на то, что Иофан становится главным архитектором проекта, Щуко и Гельфрейх придают ему важную составляющую.

Окончательный эскиз больше похож на первоначальный иофановский. Но соавторы делают поверхность фактурной, напоминающей орнаменты Египта и Вавилона. Кроме того, на их рисунке имеется важная деталь — самолет-биплан; потом он перелетит на эскиз трех архитекторов, но уже в виде технически более совершенной модели, которую Ленин-памятник словно запускает в воздух, как пионер свой деревянный планер. Вокруг кружат и другие самолеты, и вдруг вся картина в воображении искушенного исследователя-культуролога или искусствоведа превращается в голливудский кадр, а именно в Кинг-Конга, стоящего на нью-йоркском небоскребе и сражающегося с самолетами. В первом черно-белом фильме с этим персонажем (1933) Кинг-Конг забирался на тогдашний самый высокий небоскреб, Empire State Building, а именно его Дворец Советов собирался превзойти по высоте. В цветном фильме, вышедшем в 1976 году, обезьяна прыгает с одной башни Всемирного торгового центра на другую, отбиваясь от летательных аппаратов. Печальная судьба нереализованного дворца-утопии и еще более печальная судьба WTC сплетаются здесь в мифологическом сюжете. Нереализованный символ модернизма и рухнувший символ постмодернизма приняли участие в похожих играх. Далеко не случайно, что известный проект Иофана, Щуко, Гельфрейха и выход на экраны первого черно-белого фильма «Кинг-Конг» относятся к одному и тому же 1933-му году. На Западе прекрасно были осведомлены о предстоящем строительстве, а участвовавшие в конкурсе Ле Корбюзье, Гропиус и другие западные архитекторы писали письмо Сталину, в котором просили его помешать осуществлению этого проекта. Кроме того, отметим такую деталь: режиссер первого фильма «Кинг-Конг» Мериан Купер во время Второй мировой войны побывал в русском плену, прекрасно знал реалии Советской России, а сама идея его фильма восходит к сказке Корнея Чуковского «Крокодил».

Храм Христа Спасителя был разрушен несколькими взрывами 5 декабря 1931 года. Просто разобрать его не удалось, поскольку здание было сложено из массивных плит песчаника, скрепленных вместо цемента расплавленным свинцом. Строительство Дворца началось только в 1937 году; в 1939-м была закончена кладка фундамента. Но уже в 1942 году стальные конструкции Дворца были демонтированы и использованы в оборонных целях, а после войны, как известно, строительство так и не возобновилось.

Н.С. Хрущев увидел в затопленном водами Чертолья круглом фундаменте (быть может, следствие оттепели?) замечательный спортивный ансамбль, и в 1960-м на этом месте начал функционировать открытый плавательный бассейн «Москва» с подогреваемой водой. Зимой клубящиеся испарения создавали над бассейном причудливые облака, которые поднимали уровень влажности в залах находящегося напротив бассейна Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В 1994 году тогдашний мэр Москвы Юрий Лужков начал строительство на фундаменте Дворца нового Храма, свежей копии, зрительного обмана, симулякра под лозунгом возрождения национальной культуры. Новое здание, в отличие от старого, получило устойчивое название «ХХС», и эта аббревиатура, прозрачный намек на оруэлловский новояз, говорит о том, что новый храм — это совсем не то, что было храмом Христа Спасителя до 1931 года.

Вероятно, наиболее интересным было бы не восстановление храма, а реализация другого проекта, который содержал бы аллегорию разрушения. Григорий Ревзин утверждает, что американцы, отказавшись от восстановления башен-близнецов, совершили революцию и сломали стереотип в общественном сознании. «Представьте себе, что в 1994 году, когда Юрий Лужков решил восстановить храм Христа Спасителя, был бы проведен конкурс на лучшее здание и вместо храма Константина Тона предложили бы построить какой-то другой <...> который убедил бы всех, что не стоит повторять старую вещь» [7]. Но в России такое невозможно, нет нужды ломать стереотипы — наоборот, нужна фигура, подобная мистическому медиуму, способная выразить потребность стереотипического сознания.

Первый храм, прежде чем быть построенным по проекту Константина Тона, претерпел множество нематериальных превращений. Было два конкурса и большое количество проектов, причем предлагалось несколько мест для их реализации. Примечательным является тот факт, что в 1836 году, через несколько лет после утверждения

проекта Тона, в Синод поступило сочинение чиновника Кушаковского под названием «Краткое рассуждение о сооружении христианских храмов по эмблемам священного писания». Автор обвиняет современных зодчих в том, что их храмы не имеют эмблематического единства, а основываются только на симметрии и правилах архитектуры. Стремясь к повышению содержательности и желая иметь в Москве церковь, целое и части которой представляли бы символы, достойные храма, он, не будучи архитектором, предложил проект, основанный на символах видения Иоанна Богослова в Апокалипсисе [4]. Этот документ, который можно охарактеризовать как мнение дилетанта, фиксирует характерную для того времени неудовлетворенность зодчеством классицизма, в котором делается упор на внешней красоте форм и гармонии, но недостаточно выражаются особенности содержания (собственно, точно так же, как и в современной объемно-пространственной композиции).

Дворец Советов должен был стать антиподом Храма. Тем не менее, оба здания обнаруживают типологическое сходство. Каждое из них должно было выполнять идеологическую роль и служить архитектурной доминантой города. Если по отношению к тоновскому проекту храма звучал упрек в бессодержательности и формальном подходе, то по отношению к проекту Иофана аналогичные упреки могут иметь гораздо больше оснований. Проект, являвшийся эклектичным смешением объемов и поверхностей, позаимствованных из различных стилей[1], стремился достичь идеологической выразительности, по сути, религиозными способами. Статуя Ленина и пятиконечная звезда, расположенная внутри купола Большого зала, были символами новой веры, а высотный характер здания — особенность русского культового зодчества.

Эти наблюдения говорят о том, что, несмотря на строго декларируемые идеологические различия, оба храма (оригинал и копия), а также Дворец, словно бы занимают одно место. Нет нужды спорить, какое из зданий или природных образований было истинным и правильным на этом месте — болото, двор Малюты Скуратова, монастырь, храм Христа Спасителя, Дворец Советов, бассейн. Они все вместе создают замечательный архитектурный ансамбль, но только не в визуальном пространстве, а в воображаемом, в пространстве несуществующего музея архитектуры Чертолья, а еще точнее — в пространстве симулятивных символических образов. Эти сооружения словно собраны в гигантскую многослойную конструкцию, русскую матрешку, которую удалось сложить, несмотря на то, что геометрические поверхности соседних объектов не изоморфны. Причем для полноты картины необходимо добавить к этим зданиям эскизы Дворца Гропиуса, Габо и Ле Корбюзье, а также нереализованные проекты старого храма Христа Спасителя. Можно также прибавить и облупившиеся краски с полотен импрессионистов в Пушкинском музее, и Кинг-Конга, отбивающегося от самолетов.

При этом становится ясно, что декларация того или иного авторства, а также споры о том, кто главнее и чьим именем нужно называть объект, начальника или творческого исполнителя, являются осмысленными только по отношению к конкретному объекту, то есть в определенном слое последовательных наложений. Но в целом Киров, Сталин, Хрущев и Лужков, равно как Балихин, Иофан и Тон, а также настоятельница Алексеевского женского монастыря, которая сказала, что если разрушат храм, то на этом месте когда-нибудь опять будет болото, — все вместе составляют один дружный коллектив, члены которого заняты выращиванием одного сложного образования. Поэтому в Чертолье теперь стоит не «ХХС», а все объекты, когда-либо здесь существовавшие или претендовавшие на существование. Это сооружение опровергает декларированный Дженксом принцип примата визуальных метафор. И эта сверхконструкция бесконечно перестраивается и обновляется, потому что главный ее сюжетный мотив — воспроизводство неудовлетворения.

Сталинский ампир как архитектура поверхности

Существуют две известные позиции, интерпретирующие культуру советского периода. Одна из них принадлежит Борису Гройсу ([8, с. 11—112]), вторая — Владимиру Паперному [9]. Гройс представляет самого Сталина как модернистского художника. Русский авангард, по его мнению, был одним из наиболее ярких модернистских течений, а последовавшая за ним «сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преображению методами тотального эстетико-политического проекта» [8, с. 38]. Гройс считает, что Сталин позаимствовал у модернистов их концепцию (тотальную перестройку мира) и необходимые для такой работы методы. При этом возникают некоторые противоречия и парадоксы: авангардисты — художники, Сталин — диктатор. Художники занимались искусством, Сталин — массовым террором; русский авангард оставил талантливые работы, соцреализм — архаичную живопись. Однако Гройс утверждает, что соцреализм стал прямым наследником русского авангарда, удалив из него то, что не соответствовало идеологическим установкам власти. Например, «авангардисты видели в многообразии вкусов, определяющих функционирование художественного рынка, аналог парламентской демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен был формироваться вместе с формированием новой реальности» [8, с. 38]. Но в целом соцреализм, согласно Гройсу, заимствует у модернизма все, вплоть до особенностей художественного метода: «сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма» [8, с. 38].

[1] В первоначальных эскизах Иофана, а также Щуко и Гельфрейха видны конструктивизм, классицизм, цитата Александрийского столпа и многое другое.

Связь политического тоталитаризма и модернизма в культуре, несомненно, имеется, и сталинская Россия вполне заслуживает искусствоведческого определения Gesamtkunstwerk. И если в Сталине трудно разглядеть художника, то другой модернистский диктатор, Гитлер, более явно демонстрировал свою творческую натуру: в молодости учился живописи, писал акварели и вполне успешно продавал их, а уже будучи рейхсканцлером, симпатизировал архитектору Альберту Шпееру — поручил ему перестроить весь Берлин, назначил рейхсминистром по делам вооружений (следует понимать, инструментам художника) и видел в нем преемника. Аналогичная фигура, Борис Иофан, также принимал участие в тотальной перестройке Москвы, имел мастерскую непосредственно в Кремле, но вовсе не был психоаналитическим двойником Сталина.

Владимиру Паперному принадлежит совсем другая интерпретация. Причиной перемен в 1930-х годах предстает сама культура, которой присущи два особых состояния, «культура 1» и «культура 2». Первому из них свойственны горизонтальность, центробежные процессы, расселение, растекание. В этом состоянии «ценности периферии становятся выше ценностей центра», «сознание людей и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра» [9, с. 20]. Что касается собственно архитектуры, то власть ею «не занята или занята в минимальной степени» [9, с. 20]. Для второго состояния, «культуры 2», характерно «перемещение ценностей в центр», «общество застывает и кристаллизуется», «власть начинает интересоваться архитектурой — и как практическим средством прикрепления населения, и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей» [9, с. 20].

Автор отмечает, что эти два состояния — лишь искусственные конструкции, с помощью которых описываются события, имевшие место в 1920-е годы («культура 1») и с 1932 по 1954 г. («культура 2»). Гипотеза состоит в том, что «все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 1920—1930-х годов, можно рассматривать как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу “культуры 2” над “культурой 1”». Эта гипотеза доказывается фактическим материалом книги, и в ней автор полностью уверен. Вторая гипотеза, а именно, что «некоторые процессы русской истории <...> носят циклический характер, и их можно описать в терминах чередования культур 1 и 2», не рассматривается так подробно, а уверенность автора «в применимости этой модели ко всей истории русского искусства выразилась бы примерно в 60 процентах» [9, с. 21].

Роль автора, равно как и диктатора, в концепции Паперного условная: «Не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру (литературу, кино) в ту или иную строну, а напротив <...> это движение <...> первично по отношению к усилиям отдельных людей» [9, с. 17]. Если у Гройса Сталин предстает Прометеем, «укравшим» у богов-авангардистов огонь модернизма и «принесшим» его людям, то у Паперного сама культура — это мыслящий океан планеты Солярис, матрица из фильма братьев Вачовски, причем ясно читается этический message, — культура то позволяет расцвет творчества, то лишает такой возможности.

Отметим, что у Гройса, несмотря на разговор о радикальном переустройстве мира, ясно прослеживается классическая тема культуры как накопления ценностей (которые однажды появляются и потом могут быть заимствованы), а у Паперного культуре придается качество самостоятельной сущности, подверженной циклическим изменениям между двумя состояниями. В последнем случае мы имеем нечто вроде культурной метеорологии — циклоны и антициклоны сменяют друг друга, определяя погоду.

Создается впечатление, что обе эти модели более или менее правильно описывают российскую культуру первой половины XX века и, более того, могут быть применены и к Западу, когда разговор идет о взаимоотношении модернизма и политики. Что касается европейской революции, которая произошла в 1968 году, ознаменовав собой крах модернизма, и начало постмодернизма, то здесь нужны были совершенно другие интерпретации; и они не замедлили последовать (в частности, интерпретации уже много раз цитировавшегося Дженкса). В России этот год прошел не под знаком студенческих волнений, а в свете событий в Чехословакии, причем Советский Союз играл в них совершенно реакционную роль. Отечественная культура еще долгие годы оставалась в своеобразном парнике, который можно назвать латентным постмодернизмом, а затем, в конце 1980-х — начале 1990-х годов прошла быстрый, но весьма непоследовательный путь трансформации.

Теперь сто́ит обратить внимание на некоторые обстоятельства в архитектуре 1930-х годов, которые не поддаются интерпретациям Гройса и Паперного, а также попытаться проиллюстрировать другую точку зрения с помощью истории нескольких московских зданий — концертного зала имени Чайковского, гостиницы «Москва» и Дома правительства («Белого дома»).

Первое из них начинало строиться как Театр Мейерхольда, причем автором проекта выступал сам Всеволод Мейерхольд наряду с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым. Алексей Щусев был привлечен позже в качестве соавтора, но через некоторое время неожиданно оказался единственным автором всего проекта. Эскиз [10], датированный 1934 годом, подписан только его именем. В 1937 году строительство было остановлено в связи с трагическими для всей страны и самого Мейерхольда событиями. Позже состоялся конкурс на проект уже не театра, но концертного зала. Результаты этого конкурса были признаны неудовлетворительными, и строительство продолжалось под руководством Щусева. Дмитрий Чечулин, ученик Щусева, сначала занимался только интерьерами, но позже возглавил весь проект. Несмотря на

критику результатов конкурса, Чечулин позаимствовал многие идеи его участников, в частности десятиколонный портик и орнаментальное решение фасада. В связи с этим Чечулина обвиняют в «коллажировании идей», и так соблазнительно применить к этому случаю мысль Дженкса о радикальной эклектике и сказать, что в России еще в 1930-е годы зарождался постмодернизм! Но не следует спешить с таким утверждением. Самое интересное, что в истории этого строительства автор растворяется в последовательности событий. Проектирование выглядит, таким образом, как если бы на исходную «болванку» последовательно надевались всё новые маски или декоративные поверхности. То, что можно наблюдать сегодня, не есть коллаж или мозаичное объединение разнородных элементов. Здание как бы выращивает у себя новую кожу, сквозь которую тут и там проступают детали предыдущей поверхности.

Гостиница «Москва» демонстрирует аналогичный беспорядок с авторством и еще более удивительную смену поверхности. Здание, которое было начато как конструктивистское, с соответствующим отношением к объемам и деталям, превратилось в один из наиболее известных примеров сталинского ампира благодаря в основном поверхностным деталям. Гостиницу Моссовета (так она первоначально называлась) начали строить архитекторы Л. Савельев и О. Стапран. Консультантом был назначен Щусев, и история с присвоением проекта повторилась. Замечательный документ, письмо в «Правду» Савельева и Стапрана, производит впечатление доноса и, по сути, таковым и является, ведь оно написано в 1937 году: «Характерно, что ближайшими к нему людьми были темные личности <…> ныне арестованные органами НКВД». Вполне справедливый гнев первых авторов гостиницы направлен на способ уничтожения конструктивизма путем украшения здания лепниной, то есть поверхностное одевание: «…велел скопировать наш фасад, добавил к нему витиеватые детали, вазочки на колоннаде крыши, лепные украшения у входа…» [11, с. 4].

Алексей Щусев благополучно пережил эти, равно как и другие нападки. И не из-за того, что был автором Мавзолея (расстреливали и сажали и гораздо более важных людей), а в силу своей исключительной творческой изворотливости. Вот интересный факт — Щусев превратил проект Савельева и Стапрана в гостиницу «Москва», не пропадать же хорошему эскизу авторов! Поэтому здание Наркомзема на Садовом кольце, на этот эскиз очень похожее, стало одним из наиболее известных конструктивистских сооружений и гордо хранит табличку: «Архитектор Алексей Щусев».

Строительство гостиницы «Москва» — один из ключевых моментов формирования того стиля, который позднее получит ироничное определение «сталинский ампир». Собственно ампир как стиль в архитектуре и декоративном искусстве был закономерным этапом развития архитектуры первой трети XIX века во Франции (а затем в России и многих других странах). Этот выросший из классицизма стиль характеризовался массивными, лапидарными, подчеркнуто монументальными формами и богатым декором. Сталинский ампир начинался с переделки конструктивистских зданий путем наложения, надевания на них декора и лепных символов. А.И. Некрасов, один из архитектурных теоретиков того времени, которому отечественное зодчество XX столетия, в частности, обязано становлением этого стиля, обосновал многие аспекты «советской архитектуры» и «социалистического строительства». Он утверждал, что новое понимание пространства требует и новых архитектурных форм, а несоблюдение такого условия приведет только к всевозможным псевдостилям [12]. Достоинством конструктивизма Некрасов считает рациональное освоение пространства, однако одновременно утверждает, что это пришло на смену чувственному освоению — отсюда характерный для конструктивизма «отказ от художественного образа». В дальнейшем распространенное обвинение архитекторов-конструктивистов в формализме (то есть в отсутствии содержания) будет сочетаться с требованиями для социалистического строительства «архитектурной массы», одухотворенной «художественным образом». Несмотря на то, что эти требования напоминают гуманистический идеал естественной гармонии тела и души, сам сталинский ампир оказывается эклектическим псевдостилем.

Теоретические дискуссии и развернувшееся строительство тех лет — одна из лучших иллюстраций процесса эклектичного совмещения разнородных явлений, обычно осуществлявшееся как палимпсест, как наложение новой поверхности на старую. Щусев первым стал превращать конструктивистские здания в «социалистические» путем добавления внешних деталей. Те здания, которые проектировались как «социалистические» с самого начала, например московские высотки, демонстрируют более сложные проекции — готический «художественный образ» получает в качестве поверхности социалистическую символику и скульптурные группы, в результате чего образ, по замыслу авторов, переходит в заданное смысловое пространство.

А.И. Некрасов говорил, что в готической архитектуре наличествует стремление к предельному одухотворению пространства [12], и эти его рассуждения и есть не что иное, как теоретическое обоснование распространенного тогда в среде архитекторов мнения, что «Сталин любит готику».

Правда, это почти единственное высказывание, которое можно отнести к подведению теоретической основы под предпочтения вождя. Готика проникает в сталинский ампир через «черный ход». Архитектурная теория и критика тех лет утверждает в качестве «образцовых» классические стили — от Античности до Ренессанса, — а готику изобличает как регрессивный стиль. Но тем интересней этот случай в формировании сталинского ампира как соединения, сложения противоречивых элементов и поверхностей.

Сегодня процесс конструирования этого удивительного объекта получил новое развитие. Снос гостиницы «Москва» с последующим ее восстановлением мотивировался необходимостью полной перестройки здания с обещанием воссоздать точный внешний облик.

Таким образом, экстерьер оказывается главной сущностью, сохранив которую сохраняется все здание. И это то самое торжество поверхности, которое Некрасов когда-то подвергал критике, утверждая, что самое главное в здании то обстоятельство, что, уйдя от «конструктивистской» композиции, авторы не преодолели конструктивистского понимания масс как схемы, определяемой только аморфной плоскостью, протяженной и абстрактной линией, то есть лишенной «тела». Наличники окон и висячие балконы не компонуются с массой, а нанесены на нее как придатки и легко «срезаются» со стены глазом [12]. Прагматический смысл современной реконструкции гостиницы в том, чтобы запихнуть новую начинку под старую поверхность, которая когда-то была придумана для сокрытия конструктивистского «тела».

Другой пример. В 1934 году Дмитрий Чечулин, воодушевленный, как и вся страна, подвигом челюскинцев и спасших их героев-летчиков, предложил построить на площади Белорусского вокзала здание управления Аэрофлота. Обтекаемая форма этого сооружения соответствовала бы поставленной задаче, а символ Советской авиакомпании — распростертые крылья — должен был венчать сооружение. Этот проект часто служит иллюстрацией для сравнения двух тоталитарных культур — советской и нацистской. Пример действительно убедительный: немецкий орел не менее торжественно простирал свои крылья над многими берлинскими зданиями, которые, в отличие от нереализованного здания Аэрофлота, были созданы усилиями Альберта Шпеера. Впрочем, насчет нереализованности — это не совсем так: Чечулин все-таки построил это здание, но гораздо позднее и значительно переработав проект. Здание Верховного Совета РСФСР, позднее хорошо всем знакомый Белый дом, — последнее из сооружений этого автора. Вероятно, это единственный архитектурный проект, который смог трансформироваться из тоталитарного символа в символ демократии. И это одна из причин, по которой Чарльз Дженкс назвал Белый дом единственным постмодернистским зданием Москвы, правда, отметив, что оно осталось бы таким лишь при условии сохранения следов пожара после обстрела в 1993 году как декора.

В 1993 году, когда танки били прямой наводкой по Белому дому, Руцкой и Хасбулатов требовали от своих сторонников поддержки воинских частей и атаки с воздуха. Самолеты не прилетели, средневековый сюжет осады дворца завершился его сдачей. Но в каком-то смысле самолеты все-таки присутствовали, невидимый символ Аэрофлота парил над Белым домом. В симулятивном пространстве призывы и мольбы могут вызвать непредсказуемую реакцию в непредсказуемом месте. Не эта ли атака с воздуха произошла восемью годами позже, в Нью-Йорке, 11 сентября 2001 года? Ведь самолеты террористов с гораздо бóльшим удовольствием врезались бы в американский Белый дом, чем в башни-близнецы WTC.

В реальном мире строятся вполне утилитарные сооружения — концертный зал, гостиница и правительственный дворец. В симулятивном пространстве каждое из них имеет своего мифологического двойника, которого можно назвать высокопарно — душой сооружения, а можно описать прозаически — здание получает ту или иную «одежду» в зависимости от конкретной ситуации. Эти двойники часто оказываются более реальными и долгоживущими, чем материальные объекты.

Дмитрий Чечулин говорил, что отказался от учебы на художественном факультете ВХУТЕМАСа, потому что не одобрял и не понимал царившего там формализма. Работа под руководством Алексея Щусева благоприятствовала быстрому профессиональному росту, и Чечулин стал впоследствии главным архитектором Москвы (1945—1949 гг.), что предоставило ему возможность довести до постановления Совмина идею Бориса Иофана о строительстве в Москве высотных зданий. Соперничество с Иофаном было весьма разнообразным — от творческой конкуренции до борьбы за место архитектурного фаворита Сталина. Будучи еще молодым человеком, Чечулин получил первую премию конкурса за создание проекта Дворца Советов (в соавторстве с Анатолием Жуковым), а в зрелые годы стал одним из тех, кто проектировал бассейн «Москва». Именно он похоронил многострадальный проект своего соперника, залив фундамент иофановского дворца водами бассейна. Ему бы, конечно, следовало восстановить и храм Христа Спасителя, но он не дожил до правления Лужкова. Однако самое интересное в судьбе Чечулина — не архитектурное погребение идеи соперника, а аналогичное действие по отношению к своему собственному детищу. Причем приходится говорить о погребении-воскрешении, а точнее, о создании новой поверхности. История с Аэрофлотом — Белым домом уже известна, но не менее интригующей развязкой завершилось и строительство одного из высотных зданий. Дело в том, что Чечулин, возглавляя весь проект строительства высоток в Москве, лично занимался двумя объектами: одно из них было построено на Котельнической набережной, другое, в Зарядье, так и не было реализовано — успели только заложить грандиозное бомбоубежище. Последнее здание должно было стать самым роскошным и парадным из всей серии. Затем наступили другие времена, сменился государственный курс в архитектуре, и Чечулин тяжело переживал пришедшее на смену помпезному ампиру строительство пятиэтажных хрущевок. Но именно ему (уже в брежневские времена) пришлось на месте недостроенной высотки спроектировать гостиницу «Россия», а в оставшемся с далекой поры бомбоубежище разместить кинотеатр «Зарядье». Приходили ли ему в голову аналогии — другая гостиница, другой фундамент? Или он просто делал свое дело, выполняя задачу архитектора

в эпоху смерти субъекта? В статье проанализировано несколько случаев подобного явления (причем в радикальной форме), когда одно здание замещает другое, одна поверхность ложится на другую. История Чертолья — старое разрушено, новое построено. История проектирования гостиницы «Москва» — в рамках одного проекта меняется архитектурный стиль. У Чечулина нанесение одного на другое происходит без всякого радикализма. Его сознание само представляет собой наложение разнородных поверхностей. Из хаоса разнородного у Чечулина складывается вполне гармоничная картина. Он проделал нелегкий творческий путь — из тоталитарного модернизма в латентный советский постмодернизм. Он строил здания, адекватные XX столетию, но при этом любил традиционное искусство, коллекционировал вазы и старинные картины. Можно было бы патетически сравнить его с теми гениями (подобными, например, Леонардо), которые живут вне эпох и творения которых всегда нужны потомкам. Но лучше вспомнить утверждение Дженкса и сказать, что сегодня «общество может обойтись без архитекторов» и в России, и строить, ориентируясь на массовое сознание. Своей судьбой Чечулин продемонстрировал гибель субъекта по-русски и рождение медиума, способного общаться с той средой, которую можно торжественно назвать коллективной памятью, способной к творчеству, а можно определить как симулятивную культуру, которой нужен не автор, а скриптор (в терминологии Ролана Барта).

Широко известный афоризм «Архитектура — застывшая музыка» принадлежит Шеллингу и встречается в его «Лекциях по философии искусства» (1842). Почти то же самое — «Архитектура — онемевшая музыка» («Изречения в прозе») — до него сказал Гете, который перефразировал слова древнегреческого поэта Симонида Кеосского: «Живопись — немая музыка, а поэзия — говорящая живопись». Коллекция дефиниций архитектуры, начатая в этой статье с Вентури, разнообразна. Не стоит с ними спорить, но следует подчеркнуть тот факт, что здания, которые были построены с целью «сказать» что-то вполне определенное, но потом «онемели», теперь вдруг заговорили, причем на множестве языков.

Можно вспомнить и еще одно определение, данное Гоголем, который в 1837 году писал: «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе. Чтобы при взгляде на нее осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения» [1]. Автора этого определения, как и Дженкса, интересует тема коммуникации. Архитектура говорит, причем говорит патетически, через века сообщая потомкам о жизни их предков. Совершенно ясно, что архитектура «погибшего народа» не может явиться современному человеку «в таком виде, как она была». Она неминуемо обрастает слоем мифов и интерпретаций, погребающих ее гораздо лучше многих археологических слоев. Речь идет о культуре не погибшего, но живущего пока человечества, однако, тем не менее, стоит попытаться с помощью нестандартных приемов наблюдения увидеть «его привычки». При этом происходит столкновение с той же проблемой, которая не позволяет воспринимать здание или любой другой культурный объект адекватно тому, как это задумал автор, даже если он применял прием двойного кодирования. Архитектурное сооружение не может существовать во времени, не подвергаясь физическому разрушению. То же архитектурное сооружение, представленное как референт в знаковой системе, неминуемо подвергается семантическим и семиотическим трансформациям. Любое «укрытие» впитывает в себя символы и обрастает значениями. И если Дженкс сказал, что в Москве только одно постмодернистское здание, да и то при выполнении определенного условия, то более точно можно было бы сказать, что в постмодернистском пространстве вообще нет не постмодернистских зданий. Не просто двойное, но многократное кодирование совершается в культуре после того, как здание начинает свою жизнь в этом пространстве и входит в новый контекст со всеми возможными коннотациями.

Список литературы

1. *Гоголь Н.В.* Об архитектуре нынешнего времени [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-056-.htm
2. *Вентури Р.* Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем и другие оправдания банального символизма в архитектуре // Митин журнал. 1993. № 50 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vavilon.ru/metatext/mj50/venturi.html
3. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985.
4. Храм Христа Спасителя в Москве. — М.: Планета, 1992.
5. *Хан-Магомедов С.О.* К истории выбора места для Дворца Советов //Архитектура и строительство Москвы. — 1988. — № 1.
6. Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения // сост. В.Э. Хазанова. — М.: Наука, 1970.
7. *Ревзин Г.* Что упало, то пропало // КоммерсантЪ-Власть. 2002. № 42 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc/348256
8. *Гройс Борис.* Стиль Сталин. — М.: Знак, 1993.
9. *Паперный В.* Культура Два. — М.: НЛО, 1996.
10. *Щусев А.* Конкурсный проект театра Мейерхольда. 1934. Музей архитектуры имени Щусева. Кат. IV/155.
11. *Савельев Л., Стапран О.* Жизнь и деятельность архитектора Щусева. Письма в редакцию // Правда. — 1937. — 30 авг. (№ 239).
12. *Некрасов А.И.* Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва». Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики // Академия архитектуры. — 1936. — № 3.

УДК 930.85(470+571)«19»
ББК 86.2(2)6

Д.И. САЗОНОВ

«РЕЛИГИОЗНОЕ ДИССИДЕНТСТВО» КАК ЯВЛЕНИЕ ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В СССР 60—80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Исследуется феномен «религиозного диссидентства» в СССР в 60—80-е годы XX века. Средой, в которой возникло диссидентство, стала интеллигенция, которая в 60-х годах начала открывать для себя русскую духовную культуру. Через духовные искания образованные люди пришли в Церковь, нашли Бога, и не смогли смириться с давлением государства, провозгласившего своей идеологической платформой атеизм и борьбу против религии, что проявилось в закрытии храмов, запрещении свободного проявления религиозных чувств, в подавлении прав и свобод личности и т. д.
Ключевые слова: религиозное диссидентство, духовное возрождение, интеллигенция, атеизм, верующие, культура.

В эпоху «хрущевской оттепели» (середина 1960-х) в светской среде возникло диссидентское движение. Одним из его направлений стало «религиозное диссидентство», главной целью которого было восстановление религиозной свободы, прекращение преследования людей по религиозным соображениям, прекращение вмешательства спецслужб в жизнь Церкви.

В СССР на рубеже 50—60-х годов атмосфера была такой, что, по словам С.С. Аверинцева, верующий выглядел «безумцем в глазах окружающих» [1]. Под «окружающими» подразумевалось не только партийное начальство, но и большинство населения страны. Однако к концу 1960-х годов даже профессиональные атеисты признавали, что в СССР произошел подъем религиозности. Религиозное возрождение 60—80-х годов повторило послевоенное религиозное возрождения 1946—1956 годов. Однако отличительной чертой религиозного возрождения 60-х стал яркий политический контекст, несогласие людей мириться с подавлением свободы личности и несправедливостью общественного положения верующих в социалистическом государстве. Было и еще одно отличие, а именно то, что в хрущевско-брежневский период духовные искания интеллигенции привели ее часть в Церковь. Если в послевоенное время представители интеллигенции терялись в огромной массе «простого народа», то среди новообращенных в 60—80-е года доминировали представители интеллигенции.

Масштабы религиозного возрождения этого времени не вполне ясны и по сей день. Процесс возрождения, конечно же, был ограниченным и охватывал главным образом молодую городскую интеллигенцию, но именно то, что в него оказалась вовлеченной интеллигенция, сделало его заметным в жизни советского общества.

Партийные идеологи того времени называли несколько причин, способствовавших «выживанию» религии в СССР: религиозные передачи зарубежного радио; незаконный ввоз из-за границы религиозной литературы на русском языке; усилия духовенства по привлечению молодежи путем придания Церкви роли хранительницы национальных духовных ценностей. Эти факторы «работали» на обращение к вере, в первую очередь, представителей интеллигенции.

Атеизм хрущевского периода не был исключительно партийной установкой. Он соответствовал духу эпохи. На рубеже 50—60-х годов в стране получила распространение идея преображающего мир прогресса в связи с охватившей общественное мнение эйфорией по поводу возможностей прогресса как двигателя науки. Отметим, что для начала 60-х в СССР характерен настоящий культ науки. Научное знание противопоставлялось в глазах интеллигента идеологическим штампам «научного коммунизма» и было выходом творческих сил и энергии из тисков мертвящей и давлеющей партийной идеологии. Культ науки подкреплялся реальными достижениями советских ученых. Развитию целых интеллектуальных сообществ способствовали возникшие новые научные центры и академгородки — Дубна, Новосибирск, Красноярск, Якутск. Сильным аргументом в пользу прогресса и достижений науки были достижения страны в освоении космоса. Несовместимость религии с прогрессом и современной наукой представлялась очевидной для большинства молодых людей 60-х годов. В свете бытующего мировоззрения вера в Бога противопоставлялась не столько Советской власти, сколько науке и просвещению.

Однако вера в прогресс оказалась недолгой. Культ науки для думающих людей не решал проблему наличия зла в мире. Причиной тому оказалось явление культурного характера. В «хрущевскую оттепель» своего пика достигла пропаганда достижений советского строя и превосходства его перед «капиталистическим Западом». В целях рекламы достижений социализма и формирования имиджа страны за рубежом востребованной оказалась русская культура, немыслимая без своих религиозных основ. Зарубежные поездки артистов кино и театра, обмен выставками произведений искусства не только сыграли значительную роль в ознакомлении Запада с достижениями Советского Союза, но и выявили значительный интерес к подлинно русской культуре как

за рубежом, так и внутри страны. Возникает мода на коллекционирование икон, в конце 60-х выходят произведения, посвященные русской религиозной и духовной культуре и традициям: романы В. Солоухина «Черные доски», О. Гончара «Собор», А. Солженицына «Матренин двор», а также фильмы А. Тарковского «Андрей Рублев», Я. Лапшина «Угрюм-река», документальное кино, посвященное зодчеству и архитектуре русского Севера и Золотого кольца. Большую роль в возрождении интереса к культуре Древней Руси сыграли труды академика Д.С. Лихачева, открывавшие оторванному от вековых традиций советскому интеллигенту целые пласты еще недавно подвергавшиеся забвению истории страны, обычаев и традиций народа. Существенную роль в деле духовного пробуждения сыграли и труды искусствоведов, посвященные русской иконе, архитектуре, письменности.

Необходимо отметить, что достижения культуры 60-х связаны, конечно, не с попыткой восстановления разорванных традиций, но с прорывом молодых интеллектуалов в духовное измерение. С ослаблением «железного занавеса» в СССР стала активно поступать зарубежная и эмигрантская литература. Произведения религиозного характера составили существенную долю в «самиздате». От упрощенного черно-белого взгляда на мир перед советским человеком предстал многогранный мир духовной красоты и глубины. Самиздат изменил мировоззрение советского интеллигента. В его сознании постепенно утверждалось понимание, что вера в Бога вполне совместима с образованностью и самостоятельностью мышления [2, с.13]. «Застой» поздних 60—70-х годов показал окончательную несостоятельность коммунистической идеи и определил поиск альтернативных путей духовного поиска, одним из которых могло быть обращение к христианству. Один из самых компетентных советских религиоведов П.К. Курочкин в монографии «Эволюция современного русского православия» (1971) отмечал небольшое, но постепенно возраставшее число молодых выходцев из интеллигенции, становившихся священниками (См.: [3, с. 511]). Придя в духовные учебные заведения, эти люди способствовали выходу Церкви из границ того «гетто», в которое советский режим старался заключить Церковь. В числе таковых можно назвать протоиерея Александра Меня, священника Глеба Якунина.

Зарубежная, в том числе эмигрантская религиозная литература начала активно поступать в СССР еще с конца 50-х годов. Большое значение имело распространение так называемого «религиозного самиздата», содержательным наполнением которого были не только оригинальные статьи авторов, но и значительное число переводов и рефератов. Издавались информационные бюллетени, освещающие факты гонений за веру, воззвания, открытые письма и др. Появились периодические издания. В 1971—1974 годах выходил журнал «Вече»[1], выражавший русское национальное самосознание, в котором видная роль отводилась Православию. Традиции «Вече» продолжили периодические издания «Земля», «Московский сборник». К середине семидесятых до половины самиздата создавалось верующими. Оживился и интерес к русской религиозной философии в лице таких ее представителей как В.С. Соловьев, А.Ф. Лосев, священник Павел Флоренский. Поскольку какая-либо проповедь за пределами храма была под запретом, то миссия и духовное просвещение в СССР тоже оказывались формой диссидентской деятельности. Произведения о. Александра Меня, о. Сергия Желудкова, переводы текстов зарубежных христианских писателей (например, Клайва Льюиса) вплоть до 90-х годов ходили только в самиздате или печатались за рубежом, и их распространение и хранение уже попадало в разряд противоправной деятельности.

Одним из источников обращения людей к вере стали уцелевшие после репрессий монахи и монахини, живущие в миру. Они, дожившие до 1960-х годов, способствовали передаче веры молодому поколению. Важную роль играло знакомство с уцелевшими в лагерях исповедниками веры — такими, как архимандрит Таврион (Батозский), архимандрит Павел (Груздев), архимандрит Севастиан (Фомин), архимандрит Борис (Холчев) и многие другие, вокруг которых вплоть до их кончины собиралось множество ищущих веры людей различных слоев общества. Много среди их духовных чад было и представителей интеллигенции [4, с. 247].

Хотя во всех высших учебных заведениях обязательным был курс атеизма, среди ученых и вузовских преподавателей находились люди, которые не только сами были верующими, но не боялись проповедовать христианство учащейся молодежи. Так, в среде интеллигенции были широко известны имена профессора военно-инженерной академии Н. В. Зволинского, профессора Московского инженерно-экономического института Н.Е. Пестова и др., нескрывавших своей религиозной принадлежности. Жаждущие услышать слово о Христе сплачивались вокруг известных московских священников — протоиереев Всеволода Шпиллера, Сергия Желудкова. В этой среде было немало вузовских профессоров и ученых с мировым именем. Среди них: М.В. Келдыш, И.В. Курчатов, Л.А. Арцимович. В начале 60-х начинается миссионерская деятельность отца Александра Меня, в конце того же десятилетия начал свои, ставшие известными, миссионерские проповеди священник Дмитрий Дудко, говоривший о роли Церкви в современном обществе и призывавший видеть в Церкви нравственную силу общества. Стиль, язык, аргументация проповедей и публикаций миссионеров 60—80-х свидетельствует, что они были обращены в первую очередь к интеллигенции [1].

Отметим, что для пришедших в Церковь интеллигентов, ставших затем диссидентами, христианство было не столько возвращением к прерванной в революцию традиции, сколько путем личного духовного поиска. Многие из неофитов привносили в церковную жизнь представления, вынесенные из воспитавшей их среды, и с трудом

[1] «Вече» — самиздатский журнал православно-патриотического содержания (позиционировался авторами как «русский неподцензурный машинописный православный патриотический журнал»).

находили общий язык с традиционно верующими. Они не всегда могли удовлетвориться только посещением храма и личным благочестием. Именно поэтому период конца 50—80-х годов стал временем расцвета церковного диссидентства как выражения протеста сковывавшей свободу человека системе.

Разные пути приобщения человека к вере считались советской властью противозаконными. Если само по себе не слишком афишируемое посещение богослужений не всегда влекло за собой немедленные санкции, то активная миссия, не говоря уже о распространении религиозного самиздата, попадала в разряд преследуемой политической деятельности. То есть для интеллигента из неверующей семьи часто само по себе обращение к вере уже попадало в характерную для диссидентства «парадигму протеста». В эту же «парадигму протеста» укладывались и активная проповедь христианства и, тем более, противостояние государственному атеизму. Конечно, многим импонировал образ «глашатаев свободы», трибунов и борцов, однако нельзя не признать, что многие из новообращенных были искренни в своих порывах и в миссионерском горении. Контекстом создания диссидентского движения в целом явилось интеллектуальное брожение конца 50—60-х, породившее особую социокультурную общность. Духовные поиски, приведшие к православному возрождению, и собственно диссидентство как противостояние режиму, были в равной степени порождены этим брожением. Поэтому между ними неизбежно возникли точки пересечения, хотя православные диссиденты были лишь одной из составляющих диссидентского движения, и, естественно, далеко не все из обратившихся к Церкви в эти годы оказывались в рядах диссидентов.

Одним из направлений деятельности диссидентов было отстаивание перед государством прав на свободу совести. Диссиденты, которые были «на слуху», священники Глеб Якунин и Николай Эшлиман, мирянин Лев Регельсон не побоялись объявить о несправедливости отношения советского строя к верующим в своем открытом письме, которое называлось «К пятидесятилетию восстановления Патриаршества». Первоначальный вариант письма подготовил знаменитый публицист А.Э. Краснов-Левитин. Затем проект существенно переработали Николай Эшлиман и Георгий Эдельштейн. Над письмом работали миряне Феликс Карелин, Лев Регельсон, Виктор Капитанчук. В письме были приведены факты незаконных закрытий храмов. Главным тезисом письма было соглашательство и следование руководства Церкви всем антирелигиозным инициативам государства. Сначала предполагалось, что это будет совместное письмо епископата и священства Патриарху, но в итоге его подписали лишь двое священников. Копию письма разослали всем правящим архиереям, а также Председателю Верховного Совета СССР. Ярким представителем и знаменем протестного движения, направленного на защиту интересов Церкви, стал архиепископ Ермоген (Голубев), который вел переписку, не страшась давать в ней оценки происходящему. За свою деятельность, «вредную для Церкви», архиепископ был отправлен в Жировицкий монастырь [5, с. 2—3]. Среди самых заметных событий диссидентского движения можно назвать письмо А.И. Солженицина по поводу положения Церкви и состояния свободы совести.

Итогом действий церковных диссидентских групп, хотя оно и было небольшим по своим масштабам, явилось то, что наличие протестного движения само по себе позволяло снизить давление на Церковь. Постепенно истинное положение Церкви в СССР стало известным на Западе, и там стало формироваться убеждение о религиозном притеснении в СССР, что позволило церковному руководству добиться увеличения числа епископата и поступающих в духовные образовательные учреждения, сокращения числа закрываемых храмов, а кое-где и открытия новых приходов.

Вместе с тем, при наличии тех, «кто не мог молчать» о нарушении права свободно исповедовать религию, в Церкви были люди, которые считали, что протестное движение было самопиаром. Такой точки зрения придерживались и свою позицию озвучивали протоиерей Всеволод Шпиллер, архимандрит Сергей Савельев, которые резко раскритиковали статью Солженицина. Ярославский архиепископ Иоанна (Венланд) и протоиерей Борис Старк негативно высказались по поводу письма священника Глеба Якунина [6, с. 28]. В этой связи показательно письмо митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия заместителю генерального секретаря Всемирного Совета Церквей доктору Конраду Райзеру по поводу судебных процессов в СССР над религиозными диссидентами: «К сожалению, многие стороны жизни нашего общества, включая права человека и особенно вопросы религиозной свободы, западными религиозными агентствами подаются часто весьма искаженно, в духе так называемой психологической войны. Отсюда не удивительно превратное, как правило, их толкование за границей…» [7, с. 185].

Кроме политического противостояния атеистической системе другой формой протеста церковных диссидентов стала апология исходящей от властей атеистической пропаганде, что сыграло свою положительную роль. В частности, властями широко пропагандировался опыт священнослужителей-отступников, и потому очень важно было дать адекватный ответ. С конца 50-х годов в самиздате ходило открытое письмо священника Сергия Желудкова бывшему священнику-ренегату Дарманскому. Примерно в то же время начали активную борьбу с государственной антирелигиозной пропагандой А.Э. Краснов-Левитин и его соратник В. Шавров.

В 1974 году независимо друг от друга возникли религиозно-философские семинары в Москве (под руководством А. Огородникова) и в Ленинграде, участники которых не просто собирались для обсуждения религиозных вопросов, но пытались создать христианские коммуны. В конце 70-х годов члены этих групп были осуждены «за тунеядство», поскольку сама идея активной общественной организации, существующей независимо от власти, оказалась неприемлемой для властей.

Создание в 1973 году «Христианского комитета защиты прав верующих в СССР» во главе с Глебом Якуниным свидетельствовало о том, что ситуация в стране и в Церкви все же менялась в связи с ростом сопротивления антицерковной политике. Верующие многих приходов обращались в Комитет, который направлял затем их петиции Патриарху и гражданским властям. Встречались и более радикальные формы религиозного диссидентства, когда его участники ставили перед собой политические цели. В 1964 году был основан и просуществовал три года Всероссийский социал-христианский союз освобождения народа, которым руководили выпускники Ленинградского университета И.В. Огурцов, Е.А. Вагин, М.Ю. Садо. Союз был, по сути, первой в советский период подпольно возникшей политической партией, ставившей своей задачей свержение коммунистической власти и построение христианского государства.

В стране развитого социализма диссидентское движение было немыслимо идеологически и, конечно, подпадало под репрессивную машину государственного аппарата. В 1979 году Глеб Якунин был арестован (полученный им лагерный срок сокращен лишь в 1987 году). Разгромлены религиозно-философские семинары в Москве (Александр Огородников), Ленинграде (Виктор Пореш), Смоленске (Татьяна Щипкова), организаторы семинаров получили длительные сроки. Священник Дмитрий Дудко за свою просветительскую деятельность в начале 1980 года был арестован, после полугодового следствия выступил по Центральному телевидению с заявлением, что действовал по заданию ЦРУ, раскаивается и в будущем воздержится от любой политической деятельности. После выступления он был освобожден и получи приход [8, с. 167].

В 1970 году протоиерей Павел Андельгейм был осуждён на три года лагерей по обвинению в «клевете на советский строй». На процессе в Ленинградском городском суде в апреле1980 года подследственный В. Пореш заявил: «В 1974 году нами был создан Христианский семинар по проблемам религиозного возрождения в России. С самого начала, с создания, семинар подвергался преследованиям КГБ. Был посажен в психиатрическую больницу член семинара А. Ардентов, его история болезни есть в деле, из нее явствует, что он абсолютно здоров. Органами осуществлялась постоянная слежка за членами семинара» [7, с. 182]. В 1966 году двенадцать верующих Кировской епархии подписались под письмом протеста против закрытия храмов, которое было направлено Патриарху. Письмо составил математик Б. Таланов, арестованный за свои убеждения и умерший в тюрьме в 1971 году. В письме, получившем огласку и за пределами страны, говорилось о том, что религиозная жизнь разоряется руками церковного руководства [4, с. 48— 49]. Таланов не только бесстрашно критиковал власти в разгар хрущевских гонений, но и опубликовал в 1967 году в самиздате статью «Сергиевщина или приспособленчество к атеизму», где утверждал, что компромисс с советской властью не выполнил задачи сохранения Церкви, но превратил Московскую патриархию в послушное орудие атеистической власти.

В отчете об итогах организационной и агентурно-оперативной деятельности 4-го (церковного) отдела 5-го управления КГБ за 1982 год сообщалось число репрессированных за «церковное» диссидентство: «В настоящее время по стране за конкретные преступления отбывают наказания 229 церковников и сектантов (в 1981 году — 220). Кроме того, 18 человек находится в ссылке (в 1981 году — 24). Органами КГБ на враждебных элементов из этой категории граждан велось свыше 2500 дел оперативного учета (в 1981 год — 2225) [9, с. 398]. Протестное движение повлекло не только репрессивные меры со стороны светских властей, но и меры прещения со стороны властей церковных. И хотя основной огонь критики религиозных диссидентов был направлен на Советскую власть, однако, поскольку за все время существования при Советской власти руководству Православной Церкви неоднократно приходилось идти на многочисленные компромиссы, деятельность церковных диссидентов неизбежно входила в конфликт и с руководством Патриархии. Авторы поплатились за свое письмо запретом в служении.

Деятельность религиозных диссидентов пережила подъем в первой половине 1970-х, после чего последовал спад под ударами КГБ. Рубеж 70-х и 80-х был ознаменован арестом многих диссидентов, в том числе и из церковной среды, усилением давления на авторитетных и независимых священников. Однако наряду с преследованиями независимо мыслящих людей коммунистические власти стали сами задумываться о смене идеологической парадигмы. На смену окончательно обанкротившейся коммунистической идее все более явно выдвигалась на первый план имперская, националистически окрашенная идеология, в которой определенная роль, по замыслу партийных идеологов, могла отводиться и Православной Церкви. Противостояние коммунистической власти, в том числе и в виде обращения к вере, объединяло людей самых разнообразных, порой противоположных взглядов. Если в проповедях о. Александра Меня всегда подчеркивался вселенский характер христианства, то другим, противоположным и очень влиятельным направлением мысли независимой интеллигенции, имевшим сильное влияние на членов Церкви, был русский национализм. Националисты считали, что нравственными и духовными ценностями русского народа на протяжении его истории были ценности православия, и их следует возродить. Это направление было также весьма неоднородным — наряду с любителями русской старины, видными деятелями культуры внутри этого движения были и антисемиты, сталинисты, сторонники «Великой России» как военно-промышленной империи, и между «темным» и «светлым» в русском национальном движении не могло быть четкого водораздела. Смерть Андропова, борьба за власть в верхушке КПСС и углубляющийся кризис на время отодвинули эти планы.

Оценка протестного движения в СССР позволяет сделать вывод о том, что процесс религиозного возрождения 60—70-х годов не просто совпал по времени с появлением диссидентского движения в СССР, но был, как и это движение, порожден кризисом и разложением официальной коммунистической идеологии. Частичное совпадение этих процессов привело к тому, что, благодаря «церковным диссидентам» кризисные явления в самой Церкви стали предметом обсуждения уже не только среди ее служителей. Наряду с политикой властей СССР эти явления стали обсуждаться в кругах интеллигенции, близких к диссидентскому движению. Таким образом, приходилось «сражаться на два фронта» — с властями светскими и властями церковными, причем репрессии могли грозить им с обеих сторон.

Русское общество, давно лишенное христианской подпитки, оказывалось больным нравственно и нетерпимым политически. Многие из тех, кто справедливо обличал коммунистов за разрушение русской культуры, общества, за уничтожение Церкви, оказывались такими же идеологами нетерпимости, проповедуя авторитаризм, насилие и ненависть к «инородцам» и «иноверцам». Примером тому может служить судьба отца Дмитрия Дудко, который после падения Советской власти публиковал свои статьи в газете «Завтра», где состоял духовником.

Сегодня можно сказать, что многие нынешние конфликты в Церкви берут свое начало в 60—70-х годах, в разных направлениях мысли интеллигентов, обратившихся к вере. С одной стороны, в это время оказалась возможной встреча уцелевших исповедников веры — современников церковного возрождения начала века с новым поколением людей, пришедших в церковь. С другой — уже были заложены истоки сегодняшней тенденции в Церкви, когда в православии стали видеть идеологию, замену обанкротившемуся «единственно правильному учению». Отражением этого кризиса стал феномен церковного диссидентства. И хотя сам феномен остался в прошлом, защита Церкви от государственной власти продолжает оставаться актуальной и сегодня — как противостояние уже не государственному атеизму, но неоимперской идеологии, облекаемой в церковные одежды.

Год 1000-летия Крещения Руси стал переломным для церковно-государственных отношений. Новый взгляд по отношению к Церкви со стороны государства был выражен словам: «Советский Союз не является режимом, преследующим религию. Но это страна, в которой и атеисты, и верующие совместно строят социализм» [8, с. 72]. В своем выступлении на XIX Всесоюзной партконференции Генеральный секретарь КПСС М.С. Горбачев сказал: «Мы не скрываем своего отношения к религиозному мировоззрению как нематериалистическому, ненаучному. Но это не основание для неуважительного отношения к духовному миру верующих людей и тем более применения какого бы то ни было административного давления для утверждения материалистических воззрений. Все верующие, независимо от того, какую религию они исповедуют, являются полноправными гражданами СССР <...> Готовящийся сейчас проект закона о свободе совести основывается на ленинских принципах, учитывает все современные реальности» [10, с.41—42]. Празднование 1000-летия Крещения Руси стало не только церковным и религиозным событием, но и резонансным явлением общественно-политической жизни как внутри страны, так и за ее пределами. Эта перемена стала возможной, в том числе, и благодаря деятельности людей, которые не побоялись отстаивать свои убеждения, тех, за которыми уже прочно утвердилось название — диссиденты.

Список литературы

1. *Аверинцев С.* Миссионер для племени интеллигентов // Литературная газета. — 1991. — 4 сент.
2. *Эдельштейн Г., прот*. Записки сельского священника. — М., 2005.
3. *Поспеловский Д.В.* Русская Православная Церковь в XX веке. — М.: Республика, 1995.
4. Архимандрит Павел (Груздев). — М.: Отчий дом, 2006.
5. Журнал Московской Патриархии. — 1969. — № 4.
6. Государственный архив Ярославской области (ГАЯО). Ф. Р-1033. Оп.1. Д. 70.
7. Русская Православная Церковь в советское время. Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью / сост Г. Штриккер. Кн.2. — М., 1995.
8. Русская Православная Церковь в советское время. Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью / сост Г. Штриккер. Кн. 1. — М., 1995. — С. 72.
9. *Шкаровский М.В.* Русская Православная Церковь в XX веке. — М.: Вече; Лепта, 2010.
10. Материалы XIX Всесоюзной конференции Коммунистической партии Советского Союза. — М., 1988.

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*)

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

J. Strakovich. Culture Industries in the Digital Age: Music Business Crisis in the XXI Century 4

T. Shemetova. Art of Provocation and Perfect Provocateur 11

H. Nikolaeva. A Statue as a Fractal Representation of Culture: the Case of the «One&Other» Art-Project 18

2 CULTURAL REALITY

K. Rybak. System Principles and Museum Law 26

H. Revutskaya. Modernization vs. Archaization in Modern Russia: Iinterrelation, Dynamics, Consequences 37

R. Tangalycheva. Acculturation of Temporary Migrants from Foreign Countries in a Large Russian City 43

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terries

H. Vasilchenko. Gender Theme in Musical Cultures of World Civilizations 48

A. Krylova. Promotional and song extravaganza of air: goods in art format 55

4 HERITAGE

H. Kuznetsova. Range of Values of Architectural Monument 62

A. Loginov. Search for the Universal Creative Method in Soviet Photography of the 1930s 71

Youya Suzuki. Architecture of Totalitarian Epoch in 1930s—1940s in Japan 75

5 NAMES. PORTRAITS

V. Kolenova. Theatrical Concept of Anatoly Vasilyev: Methodology and Aesthetics 82

E. Kolcheva, S. Svechnikov. Paintings of Kazan Artist Grigory Antonovich Medvedev in the Collection of the National Museum Named after T.E. Evseev of the Republic of Mari El 89

6 CHAIR

lectures on cultural studies

H. Valeyeva. Analog Model of Modern Education 96

H. Suvorkina. World of Childhood in the Projection of the Concept of Regional Cultural Nests of N.K. Piksanov and ideas of I.I. Sreznevsky..... 101

before defending a thesis

S. Wojtkowski. Opera in Russia in the last third of the XIX Century: New Time — New Challenges — New Leaders..... 107

7 ORBIS LITTERARUM

I. Medvetsky. Meaning of «Gaming» Models for Understanding the Genre Identity of V. Nabokov's Novels «Mary» and «The Gift» 112

G. Loshakova. Travel and Journey Semantics in Austrian Biedermeier Prose 120

8 JOINT OF TIME

A.Velikanov. What's the Message of Architecture? 126

D. Sazonov. «Religious Dissidence» as a Phenomenon of Spiritual Revival in the USSR in the 60s—80s of the XX century 137

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
(Haritage)
Galina Zvereva
(Chair)

Board Secretary
Daria Khadeeva

Layout design
Viktor Malofeevskiy

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

Adress
Russia, 119019, Moscow, Vozdvizhenka, 3/5
Tel./fax +7(495)695-83-12
E-mail: aisnikl@rsl.ru

Submitted texts and illustrations are retained by the Editors

Any use of published materials shall be agreed and accompanied by the Editorial Board

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

Culture Industries in the Digital Age: Music Business crisis in the XXI Century *(by Julia Strakovich)* deals with contemporary culture which undergoes the great transformation caused by the technological revolution unfolding on the verge of the XXI century. Yesterday's warrants of social and cultural stability are replaced by today's new culture norms and social practices. One of this transformation results is crisis of culture industries. In attempt to discuss key reasons of this crisis, the focus of this article was placed on musical culture.

Keynote words: digital revolution, digital age, information society, sociology of music, file sharing, digital rights management, music industry, culture industries.

Art of Provocation and Perfect Provocateur *(by Tatiana Shemetova)* considers the term «provocation» as a conflict between worldviews of the subject and the object of provocation. The subject of provocation — is a perfect provocateur. It is interpreted as a catalyst of modern culture, which has a basic purpose — to destroy binary oppositions and to create reality of the second plane, imaginative work. The author reveals four stages of the perfect provocation and sets «the perfect» provocative method in opposition to «the method of idea».

Keynote words: provocation, provocative method, deconstruction, postmodern sensitivity, worldview, perfect provocateur, ideological provocateur, resentment.

A Statue as a Fractal Representation of Culture: the Case of the «One&Other» Art-Project *(by Helena Nikolaeva)* deals with a city statue as a fractal pattern of culture and history. The fractality of city statues and monuments has a distinct conceptual stochastic-aleatoric character. The study reveals special aspects of fractal representation of culture through the example of the «One&Other» art-project (London, 2009) by A. Gormley. It analyses fractal chronotopos of the project and the role of the Other in cultural recursions.

Keynote words: fractality of culture, conceptual fractal, cultural recursion, «One&Other» art-project, the Other, sculpture, Trafalgar square, A. Gormley.

System Principles and Museum Law *(by Kirill Rybak)* considers the specificity of system-wide principles in the legislation of the Russian Federation on culture, in particular, the museum business. Since the relations in the sphere of culture are multifaceted and permeate many areas of human activity that are in contact with the culture, the implementation of the principles of the system can be traced in relation to the museum's activities and, consequently, to comprehensive education in law — the museum law, including in relation to the principle of hierarchy in the allocation of government in the field of culture. In addition, the corruption expertise institution is analyzed, through which the testing of novels in Russian legislation, including legislation on culture, in particular, the museum business is being done.

Keynote words: systemic approach, legal system, culture, museum law, corruption.

Modernization vs. Archaization in Modern Russia: Iinterrelation, Dynamics, Consequences *(by Helena Revutskaya)* is devoted to the comparison of two concepts and the phenomena standing behind them: modernization and archaization. Their ratio is considered mainly on the Russian material. Their interrelation, influence on character and dynamics of socio-cultural changes are shown and analyzed by the author.

Keynote words: modern Russia, traditional society, modernization, globalization, archaization, dynamics, consequences, changes.

Acculturation of Temporary Migrants from Foreign Countries in a Large Russian City *(by Rimma Tangalycheva)* is devoted to intercultural communications and acculturation of foreigners in a large city. It presents approaches to the study of acculturation and to the study of large cities as a space of intercultural communications. Solving of acculturation problems and overcoming difficulties in the process of adapting to the new cultural environment is possible on the basis of cultural assimilator technique that is also presented in this paper. Space of a large city is considered on the example of St. Petersburg, which has been multicultural from its foundation. In modern conditions, the city acquired some of the global features. It determines the topicality of presented research.

Keynote words: intercultural communications, acculturation, temporary migrants, large cities, globalization, cultural assimilator technique.

Gender Theme in Musical Cultures of World Civilizations *(by Helena Vasilchenko)* deals with the problem of gender and its interpretation in the musical culture of different civilizations, as well as analyses the problem of male and female musical professionalism and the social status of male and female musitions on the examples of world civilizations. The systematical construction «male and female», which is natural for every society, has to be implied in scientific research of the sound-musical tradition. The support on the anthropomorphous dichotomic idea of the Universe (Heaven and Earth, male and female, light and dark) in the symbolic structure of the musical instruments of many cultures is the universal principle in world music cultures. Thus, the mystical joining in the sect cosmic energy of the two opposite

elements — a female and male — was reflected in the symbolic correlation and sounding of a number of Indonesian gamelan instruments. In a number of cultures the categories «male-female» was reflected in the type of the sounding. Generally, three main levels of the «Women — Society — Music» problem could be singled out: 1) participation of women in activities linked this way or another with music making along with men without apparent limitation; 2) female music making separated as a special socio-cultural niche as a result of discriminatory measures reflecting that or other ideology; 3) the moulding of a special layer of music (genres, styles, types, manners of performance) inside the established female music making tradition.

Keynote words: gender, sound-musical tradition, musician socio-cultural status, women-entertainers, a dao, geisha, kisen, ji, Nanning, urtyn-duu, ka choo.

Promotional and song extravaganza of air: goods in art format *(by Alexandra Krylova)* is devoted to the promotional song — one of the most popular genres in advertising practice, the impact on the mass consciousness of which is predetermined by music format and reliance on archetypal meanings that bring to the mass consciousness the concepts «song», «music», «art» The author classifies the types of promotional song, highlights musical and stylistic priorities, analyzes the issues of motivation, aesthetics and mnemonic properties of genre.

Keynote words: promotional song, brand, audio communications, mass consciousness, genre, mnemonics, motivation.

Range of Values of Architectural Monument (*by Helena Kuznetsova*) presents detailed review of the main values inherent to architectural monuments and draws a distinction between their sources and characteristics. Author analyzes six main values: practical, sacred, historical, artistic, scientific, and urban. The combination of some or all values can give the monument ability to provide emotional impact on the viewer which is examined separately. The sources of this ability can be: an artistic image, appearance (patina, later historical layers), authentic material, relation to the history, as well as the ambience of the building. Each value is determined by a number of features and has a diapason. Particular value is more or less expressed in different monuments, has different quality and potentially can be increased.

Keynote words: architectural monument, practical value, historic value, sacral value, art value, scientific value, architectural value, emotional impact.

Search for the Universal Creative Method in Soviet Photography of the 1930s (*by Artjem Loginov)* is devoted to identifying the key preconditions that caused the formation of the socialist realism photography. The article also describes the key innovations that have become a consequence of the application of the socialist realism method in the field of photography. One of the main objectives in the article is to show the situation of the collision between different visual concepts and their rejection in favor of the uniform visual method.

Keynote words: photography, socialist realism, universal method, formation, discourse, visual culture.

Architecture of Totalitarian Epoch in 1930s—1940s in Japan (*by Youya Suzuki*) considers the situation of coexistence of various stylistic trends in architecture in Japan in the second quarter of the XX century. Features of the search of national identity and the development of architecture in Japan generally lined with global trends are shown by the example of three key architectural objects of the time: the buildings of Parliament of Japan, the main building of the Imperial museum in Tokyo and the competition on «the Monument of the Great Eastern Asia».

Keynote words: architecture, the totalitarian epoch, 1930s—1940s, Japan, national identity, international influence.

Theatrical Concept of Anatoly Vasilyev: Methodology and Aesthetics *(by Valeria Kolenova)* considers Anatoly Vasilyev's creative work in the context of the unique artistic and poetic environment, the main role in which plays the concept «school — laboratory — theatre». To this day Anatoly Vasiliev, the famous Russian director, still engaged in search of technologies of that balance, as well as its aesthetic filling.

Keynote words: tradition in art, artistic method, methodology, play structure, creative laboratory, philosophy of creativity.

Paintings of Kazan Artist Grigory Antonovich Medvedev in the Collection of the National Museum Named after T.E. Evseev of the Republic of Mari El (*by Elvira Kolcheva, Sergey Svechnikov*) presents results of studies on the contribution of Kazan artist G.A. Medvedev to the emergence of painting in Mari region in the first third of the XX century. He appears as the artist of the art of Nouveau era and an epoch of formation of socialist realism. Two paintings «Rafting of timber along the Kokshaga» (1920s) and «Stepan Razin on the Volga» are of interest from the point of view of the history of development of Russian art in general.

Keynote words: Kazan art school, painting of the 1920s—1930s, National Museum named after T.E. Evseev of the Mari El Republic, Mari culture, Stepan Razin.

Analog Model of Modern Education (*by Helena Valeyeva*) makes an attempt to represent educational history as a universal form of human text, which consists of antiquity, the Middle Ages, the Enlightenment, XIX and XX centuries,

and modernity. Dedicated periods are certain steps to change educational paradigms within a single educational text. Conceptualization process allows one to enter the knowledge to another, and ultimately into the culture. Metaphoremes can log in educational reality «at all times» and help identify all the educational space as an educational universe methodological principle of which is a continuum analysis.

Keynote words: educational text, metaphoreme, educational universe, continuum as a methodological principle.

World of Childhood in the Projection of the Concept of Regional Cultural Nests of N.K. Piksanov and ideas of I.I. Sreznevsky (*by Helena Suvorkina*) in the context of the projection of the theory of regional cultural nests of N.K. Piksanov on the phenomenon of childhood considers the possibility of creating such a model metaphor as «cultural nest». It is shown that the World of Childhood, as well as the World of Province, can be contrasted to the «center» — the Adult World and the capital. In the projection of ideas of I.I. Sreznevsky the comparison was carried of childhood subculture with the state seeking the independence and entitled to its own language and traditions.

Keynote words: childhood, childhood culture, regionalism, N.K. Piksanov, cultural nest, creative personality, Childhood World, Adult World, province capital, I.I. Sreznevsky, folklore, children's folklore.

Opera in Russia in the last third of the XIX Century: New Time — New Challenges — New Leaders (*by Sergey Wojtkowski*) analyzes the social, political, and cultural life of Russia in the last third of the XIX century revealing a direct correlation of changes in artistic practice of Opera with rising public attention to culture and art. At the same time the author tries to disclose the significance of creative achievements of I.P. Pryanishnikov, S.I. Mamontov, and S.I. Zimin in the development of Russian Opera.

Keynote words: community, industry, monopoly, composers, masterpieces, integrity of the performance, priority, facility director, patrons, tasks, phenomenon.

Meaning of «Gaming» Models for Understanding the Genre Identity of V. Nabokov's Novels «Mary» and «The Gift» (*by Igor Medvetsky*) considers Vladimir Nabokov's «Russian» novels («Mary», «The Gift») in several ways: as a «novel memoir», «conditionally adventure novel», «a novel about the fate of genius in the vulgar society». According to the article in these novels there presented a model of the world where the heroes are defined composite «role»: «character, which recreates the lost paradise», «beloved hero», «vulgar hero», «omnipotent author». This kit allows Nabokov to construct text in the space of two chronotopes and allusions to the classics.

Keynote words: «Russian» novels of Nabokov, game model, compositional character roles, narrative role, «a novel memoir», «conditionally adventure novel», «a novel about the fate of genius in the vulgar society», the all-powerful author.

Travel and Journey Semantics in Austrian Biedermeier Prose (*by Galina Loshakova*) deals with travel and journey literature (Reiseliteratur) that played an important role in the Biedermeier era. It reflected the desire of the reader - burgher to expand his educational and ideological horizon, created a circle of family reading, raised certain personality traits. Feeling reader's request, Biedermeier prose novelists turned to the images of walks, excursions, trips, journeys and travel within the Austrian cultural and geographical space, and outside it too.

Keynote words: Biedermeier Austrian fiction, travel literature, journey, path semantics.

What's the Message of Architecture? (*by Andrey Velikanov*) considers the aspects of architecture as a language able to express the current state and to prophetically indicate the upcoming changes. The aesthetic value of a construction cannot be perceived just as a separate entity, but it can be cognized in the context and not only a visual one, in space. It is necessary to see the entire complex of the accompanying phenomena, all the flow of the unfolding metaphors and values. In the model in view the figure of the author-creator must be reconsidered as no longer conforming to today's reality. The development of the Stalinist Empire style, as well as its transformations, is considered as one of the specific phenomena in the history of well-known constructions.

Keynote words: architecture, postmodernism, vernacular, simulacrum, author, Stalinist Empire style.

«Religious Dissidence» as a Phenomenon of Spiritual Revival in the USSR in the 60s—80s of the XX century (*by Dmitriy Sazonov*) analyzes such a phenomenon of the 60s—80s of the XX century as «religious dissidence». Intelligentsia, which in the 60s began to discover Russian culture, became the right environment, where dissidence came into being. Through spiritual quest educated people came to Church, found God, and could not reconcile with the pressure of state that declared atheism and the struggle against religion its ideological platform which was expressed in the form of the closure of churches, the prohibition of free expression of religious feelings, suppression of the rights and freedoms of the individual, etc.

Keynote words: dissidence, Patriarchy, revival, intellectuals, atheism, believers, culture.

АВТОРЫ НОМЕРА

Валеева Елена Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры социальной работы, сервиса и туризма Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал)
E-mail: ev.visual@mail.ru

Васильченко Елена Викторовна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой теории и истории культуры Российского университета дружбы народов
E-mail: vasil52-10@mail.ru

Великанов Андрей Григорьевич, доцент кафедры проектов в сфере культуры отделения культурологии философского факультета НИУ ВШЭ
E-mail: red@velikanov.ru

Войтковский Сергей Брониславович, соискатель кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств продюсерского факультета Российского университета театрального искусства (РАТИ-ГИТИС)
E-mail: producer@gitis.net

Коленова Валерия Валерьевна, аспирант Владимирского государственного университета им. Столетовых, кафедра эстетики и музыкального образования
E-mail: kolenova0309@yandex.ru

Колчева Эльвира Мазитовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент Марийского государственного университета
E-mail: elviramk@mail.ru

Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой менеджмента, проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова
E-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Кузнецова Елена Сергеевна, аспирант философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, кафедра музейного дела и охраны памятников
E-mail: calinerie@mail.ru

Логинов Артем Алексеевич, аспирант кафедры стран постсоветского зарубежья Российского государственного гуманитарного университета; преподаватель учебного центра «Арт-дизайн» и Гуманитарного колледжа РГГУ
E-mail: thomas_loginov@mail.ru

Лошакова Галина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Ульяновского государственного университета
E-mail: lgalin7@mail.ru

Медвецкий Игорь Евгеньевич, соискатель Челябинского института развития профессионального образования, заместитель директора по учебно-методической работе Миасского машиностроительного колледжа
E-mail: medwed1967@mail.ru

Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии, доцент Института социальной инженерии Московского государственного университета дизайна и технологии
E-mail: elena_nika@bk.ru

Ревуцкая Елена Альфонсовна, доцент кафедры английского языка Российской академии народного хозяйства и государственной службы, Поволжский институт управления им. П.А.Столыпина
E-mail: carolina2912@rambler.ru

Рыбак Кирилл Евгеньевич, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма Минкультуры РФ (АПРИКТ)
E-mail: rybak@mkrf.ru

Сазонов Дмитрий Иванович, протоиерей, кандидат богословия, докторант Общецерковной аспирантуры им. святых Кирилла и Мефодия
E-mail: sazonow63@mail.ru

Свечников Сергей Константинович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Национального музея Республики Марий Эл им. Т. Евсеева
E-mail: svechnikov-sk@mail.ru

Стракович Юлия Владимировна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания
E-mail: r_e_i_n_y@mail.ru

Суворкина Елена Николаевна, соискатель кафедры культурологии Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, главный библиотекарь Научной библиотеки Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина
E-mail: suvorkina@list.ru

Судзуки Юя, аспирант Государственного института искусствознания
E-mail: ericdolphy1964@gmail.com

Тангалычева Римма Камильевна, доцент кафедры социологии культуры и коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета
E-mail: rimma98@yahoo.com

Шеметова Татьяна Николаевна, кандидат культурологии, доцент Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина
E-mail: shemtan@yandex.ru

Обсерватория культуры

1 2014

Российская государственная библиотека

Москва 2014