

2
2014

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

журнал-обозрение



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
ИНФОРМКУЛЬТУРА

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ
журнал-обозрение

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



2
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

- А.П. Опанасюк.** Современная культура в контексте метаисторического бытия 4
- М.Я. Сараф.** Опыт построения трехмерной модели культурного пространства 10
- А.В. Волошинов, М.С. Кузьмина.** Динамика симметричных паттернов в товарных знаках России XX—XXI веков 17

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- А.В. Радионова.** Философско-культурологическая традиция образа «сознание → свет» и ее отражение в русской лирике 24
- О.А. Губанов.** Симулякры в дигитальном бытии музыки. Семантико-синтаксический уровень симулякризации дигитальной музыки 31
- А.А. Оносов.** Ультратехнологизм: гуманистический абсурд или постантропная идентичность? 38

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

- В.С. Зайцев.** «Книга» и «веб-страница»: два модуса бытия культуры 44
- Е.В. Селиванова.** Истоки формирования визуальной культуры 50
- явление*
- И.М. Ветлицына.** Опера в контексте массовой культуры 55
- А.А. Новикова, В.П. Чумакова.** Советские фильмы в новой медиасреде: идеализация или дискредитация представлений о прошлом? 61

4 НАСЛЕДИЕ

- Е.С. Штейнер.** «Манга Хокусая»: контекстуализация названия и жанра 68
- С.В. Кузнецова.** Древнерусская музыкальная образность в кантате Г.В. Свиридова «Светлый гость» 78

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- А.К. Красникова.** «Когда поет далекий друг...» Песни Ива Монтана в Советском Союзе середины 1950-х годов (К 90-летию со дня рождения Ива Монтана) 86

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

- И.И. Лисович.** Визуальная репрезентация научных сообществ в европейской культуре XVII века 98
- Г.Г. Хубулава.** Лицо и личность: онтологический аспект 103
- предзащита*
- М.Н. Храмова.** Животное и проблема телесности в контексте современного искусства 108

7 ORBIS LITTERARUM

- Т.А. Исаченко.** Московия XVII века — «благочестивое царство последних времен» 112
- рецензия*
- Е.А. Плешкевич.** Документ и документность в пространстве культуры 118
- В.А. Моисеенко.** Столица Российской империи глазами американского бродяги 123

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Е.В. Сокольников (иером. Роман).** Агиографы Епифаний Премудрый и Пахомий Серб: проблемы воплощения авторского замысла в «Житии Сергия Радонежского» 126

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 *Наталья 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: ainsnkl@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 29.04.14
Формат 60×90/8. Офсетная печать
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18,0
Гарнитура «OfficinaSains»
Тираж 500 экз. Заказ

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

УДК 130.2+008; 7.01
ББК 71.0-71.1; 85

А.П. ОПАНАСЮК

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ МЕТАИСТОРИЧЕСКОГО БЫТИЯ

Анализируется процессуальное бытие культуры в контексте метаисторического становления, рассматриваются характерные особенности современного и возможности будущего развития культуры. Автор приходит к выводу, что становление и развитие культуры и метакультуры есть объективный процесс, независимый от человеческого фактора и детерминирующий жизнь сообщества. При условии прохождения культурой полного цикла развития в пространстве метакультурного бытия выстраивается четырехэтапная структура становления, которую можно соотнести со структурно-смысловыми закономерностями тетрактиды. При этом исходная интенция той или иной культуры сохраняется в пределах развития культурного метапериода, благодаря которому она и существует. Кардинальные изменения в бытии культуры возможны при условии возникновения нового метапериода в культурном метапространстве.

Ключевые слова: культура, процессуальное бытие культуры, метапериод культуры, историческое и метаисторическое бытие культуры, базовые парадигмы культуры, структурно-динамическая метапарадигма культуры, интегральная / интегративная культурология.

В книге «Смысл и назначение истории» Карл Ясперс писал: «Лишь история человечества в целом может дать масштаб для осмысления того, что происходит в настоящее время» [1, с. 29]. Тезис, сформулированный в 1948 году, сегодня как никогда актуален. Во-первых, мы обладаем намного большим знанием о мировой истории и древних культурах, которые не были известны немецкому философу. Во-вторых, бытие современной культуры определяет небывалое в предыдущие столетия и тысячелетия событие — момент



КОНТЕКСТ



Схема полилинейно-полипластово-поливолнового бытия культуры в последний 5000-летний метапериод

совпадения заключительных фаз разного рода и различной темпоральной протяженности явлений: заключительной фазы становления европейской культуры; заключительной фазы первого темного пятитысячелетнего периода в рамках Железной Эры (Кали-Юги); окончание Эры Рыб и начало Эры Водолея; 2012 год, с которым соотносится прецессия нашей солнечной системы, или же период ее обращения вокруг Млечного Пути — центра галактики (около 26 тыс. лет). К этому добавим еще одно обстоятельство: более или менее предметно сегодня можно оперировать культурными фактами в пределах последних пяти-шести тысяч лет. В свою очередь это подчеркивает значимость данного метапериода культуры, поскольку в наше время его контуры обретают всё более конкретные черты.

Очевидно, что в современной науке весьма актуален синергетический подход к исследованиям культуры и культурно-художественных явлений. Необходимы такие разработки, в которых вопросы интегрированных проектов и концепций соотносятся с вопросами исторического, метаисторического бытия и возможностями проекций будущего развития культуры.

В графической форме на рисунке представлены:

- 1) процессуальное бытие античной, византийской, европейской культур;
- 2) основные формы искусства по Гегелю и соответствующие им типы культур, а также возможная четвертая форма искусства;
- 3) четыре «косевых среза», которые, согласно культурологической концепции К. Ясперса, определяли развитие мировой культуры в последние пять-шесть тысяч лет;

4) смена Эры Рыб Эрой Водолея;

5) линия первого темного пятитысячелетнего периода в рамках Железной Эры (Кали-Юги) и предполагаемое начало такого же светлого пятитысячелетнего периода, но в рамках той же Железной Эры¹.

Изложение начинается с констатации тех моментов, которые по обыкновению соотносятся с выводами проведенного анализа, по следующим причинам:

- чтобы подчеркнуть актуальность характерных моментов бытия современной культуры и наглядно показать их. В таком соединении они образуют целостную картину;
- рисунок наглядно иллюстрирует тот факт, что любая известная теория или концепция, которая рассматривает вопрос развития культуры², не может выразить всю полноту бытия указанного метапериода. Каждая из них нацелена на выражение лишь некоторых аспектов культурного бытия, при этом вопросы метаисторического бытия культуры, его определение и бытие культуры в такой перспективе по большей части не рассматриваются.

¹ Во избежание усложнения схемы, на рисунке не указан 2012 год; его значение определяется в конце статьи. Следует учитывать разночтения в определении дат начала и завершения указанных на рисунке периодов в научной и научно-публицистической литературе; об этом речь пойдет в конце статьи.

² Т. Адорно, Д. Андреев, Р. Бенедикт, Н. Бердяев, Ф. Боас, Ж. Бодрийар, М. Вебер, В. Виндельбанд, Л. Выготский, Ф. Гваттари, Л. Гумилев, Н. Данилевский, Ф. Джеймисон, Ж. Делёз, Г. Зиммель, А. Кардинер, Э. Кассирер, Ж. Лакан, К. Леонтьев, Ж.-Ф. Лиотар, Б. Малиновский, Т. Парсонс, А.Р. Рэдклифф-Браун, М. Спиро, А. Тойнби, Л. Уайт, З. Фрейд, Э. Фромм, Ю. Хабермас, Й. Хейзинга, Дж. Хонигман, Р. Шведер, О. Шпенглер, Р. Штайнер, К.-Г. Юнг, К. Ясперс и др.

Приведенная схема актуализирует еще несколько важных вопросов. Первый из них — закономерности развития культурного метaperиода, которые присутствуют на схеме хотя бы на уровне каждой из графически выраженных концепций, а также в пределах координат *начала* и *конца* метaperиода. Своего рода «обобщением» динамики становления последнего выступают формы искусства по Гегелю и последовательное возникновение и развитие античной, византийской, европейской культур. В данном случае необходимо указать, на основании чего определена структура становления каждой из трех культур.

Относительно античной культуры существуют две точки зрения. В соответствии с первой, античная культура в своем развитии прошла четыре этапа:

- начальный период (с конца II до начала I тысячелетия до н. э.);
- эллинский, или классический (приблизительно с IX до конца IV века до н. э.);
- эллинистический (III—I века до н. э.);
- императорский, или эллинистическо-римский (I—V века н. э.) [2, с. 19].

Иногда в развитии античной культуры выделяют три периода, при этом последний разделяют на две фазы или стадии [3, с. 8, 40—43, 161]. Развитие византийской культуры также подразделяется на четыре этапа. Например, В. Бычков говорит о четырех этапах становления византийской эстетики (не учитывая предвизантийский период, который можно трактовать по-разному), терминологически четко не определяя их: ранневизантийский период (IV—VII вв.); иконоборческий период (VIII—IX вв.); время зрелости и стабилизации художественно-эстетической культуры (IX—XII вв.), наконец, период противостояния церковно-исихастского и антикизирующего направлений (XIII—XV вв.) «в клонящейся к закату византийской культуре» [4, с. 10].

Четыре этапа становления европейской культуры — это символический период — Средневековье, Возрождение (V—XVI вв.); классический период — Новое время, Просвещение (XVII—XVIII вв.); романтический период — культура XIX века; интенциональный период — культура XX — ? веков [5, с. 40].

Хотя в статье типология указанных и не указанных на рисунке культур не рассматривается, заметим следующее. В метапространстве культуры размещены неодинаково, следовательно, хронотоп каждой из них на смысловом и процессуальном уровнях должен отражать те или иные особенности метаисторического развития. Отсюда очевидно: образно-смысловое определение и типология культур так или иначе должны учитывать хронотоп культур, принадлежащих к этому метaperиоду, и на этом основании определять их функцию и роль в историческом и метаисторическом бытии³.

Для обобщения и определения закономерностей бытия метакультурного периода нужен новый подход и новая парадигма, которые должны исходить из интегральных предусловий и быть способны обобщить культурное и культурно-художественное разнообразие, актуализируя при этом и вопрос проекции будущего развития культуры.

Интегративным тенденциям в современной культурологии уделяется пристальное внимание. Вместе с тем сам факт наличия большого количества культурологических теорий подчеркивает закономерность, характерную для любого явления: его динамику определяет развитие начальной целостности, импульс которой в процессе становления разветвляется на самые разные направления, далее происходит размывание смыслового значения начального единства, что в конечном итоге требует восстановления статус-кво.

В связи с этим упомянем идею *интегративной парадигмы* И. Левяша. Анализируя различные культурологические теории [6, с. 65—79], автор, вместе с тем, не предлагает позиции, на основании которой нужно строить новую парадигму. Под вопросом остается также сам термин «интегративная парадигма».

Нельзя не упомянуть и книгу «Теория культуры: разнообразие подходов и возможности их интеграции», вышедшую под редакцией Ю.М. Резника. В ней осуществлен анализ теорий, рассмотрены разные методы и подходы исследования культуры (социокультурный, смыслогенетический, синергетический, диспозиционно-коммуникативный, дискурсивный). Результаты анализа изложены в небольшом разделе «Теория культуры: возможности построения системно-интегративного подхода», в начале которого говорится: «Мы полагаем, что определенные возможности у интегративного подхода в теории культуры имеются. На это указывают и научные позиции, представленные в данной монографии. Но существуют и препятствия на пути системно-интегративного изучения культуры. Одно из них — многообразие определений культуры и подходов к ее изучению» [7, с. 465].

Эта небольшая цитата фиксирует два наиболее значимых момента в проблематике поиска интегративных оснований для построения интегральной культурологии. Первый соотносится с определением культуры, о чем прямо говорит автор приведенного текста Ю. Резник.

Как представляется, этот вопрос невозможно более-менее объективно разрешить, если игнорировать фактор объектности культуры и метакультуры и такие существенные характеристики, как процессуальность, темпоральность, структурность, интенциональная обусловленность.

Второй момент относится к многообразию подходов к изучению культуры. Исходя из того, что современная наука изучает самые разные аспекты развития культуры, общества, человека, вопрос построения интегральной культурологии не может рассматриваться на основании предложения какой-то одной парадигмы, способной обобщить разнообразные направления исследований культурных явлений. Но вместе с тем возможно и необходимо искать позиции, которые станут основанием для

³ В работе «Художественный образ: структурная феноменология и типология форм» предложена типология художественного образа (4 основных и 16 производных типов), которая учитывает особенности метаисторического развития культуры [5].

проведения разного рода исследований и обобщений близких и сопряженных явлений. В известном смысле такую позицию отражают упомянутые выше социокультурный, смыслогенетический, синергетический, диспозиционно-коммуникативный, дискурсивный подход и в принципе любые другие подходы, которые сосредоточены на определенных моментах культурного бытия. Но говорить при этом о макрообобщении сложно.

В связи с этим предлагается перспектива, которая основывается на принципе исследований и обобщений близких и сопряженных явлений, что в свою очередь в концептуальном плане указывает на возможность моделирования метапозиций. Это пять базовых парадигм культуры и структурно-динамическая метапарадигма культуры [8].

Пять базовых парадигм культуры — структурная парадигма; динамическая парадигма; волновая парадигма; поливолновая парадигма; парадигма исторического и метаисторического бытия культуры — выражают смысл явлений, соотносимых с соответствующими моментами. Они констатируют присутствие в культурном и метакультурном пространстве разных процессов и явлений такого плана, отражают их смысл, аккумулируют в себе любые возможные теоретические разработки в этих направлениях и, собственно говоря, выстраивают основание для моделирования интегральной метапозиции сопряженных с ними явлений. Таким образом, любые теории и концепции, в которых акцентируются структурные, динамические, волновые, поливолновые, исторические и метаисторические аспекты бытия культуры, так или иначе могут быть обобщены на уровне каждой из парадигм. Более того, они указывают на процессы и явления в пространстве культуры и метакультуры, которые по обыкновению не берутся во внимание, — то, что бытие культуры подвержено влиянию разных явлений, что вносит своеобразный смысл в ее процессуальное бытие. Но даже в таком виде каждая из парадигм не может выразить и обобщить целостный смысл бытия изображенного на рисунке метапериода. Поэтому базовые парадигмы культуры следует рассматривать и самостоятельно, и как составные определенной метапозиции — структурно-динамической метапарадигмы культуры.

Структурно-динамическая метапарадигма культуры нацелена на обобщение сопряженных явлений, которые предполагают базовые парадигмы культуры, констатирует и выражает их смысл в контексте метапозиции — метаисторического бытия культуры.

Пять базовых парадигм культуры и структурно-динамическая метапарадигма культуры главным образом отражают структурные и динамические начала в бытии культуры, что дает возможность рассматривать их и как основание для построения интегральной культурологии. Иные аспекты культурного бытия аналогичным образом могут быть сведены к базовым позициям и объединены в соответствующие метапарадигмы или метапозиции. Помимо этого пять базовых парадигм культуры могут углубить и расширить возможности анализа и исследования любых иных вопросов культурно-художественного и обществен-

ного бытия, поскольку они выражают общие и универсальные принципы культурного развития.

Термин «структурно-динамическая метапарадигма культуры» (рабочий термин) может быть основанием для самых разных идей относительно определения и характеристики процессуального, структурального и динамического развития культуры, включая полибытийный, полипластовый, поливолновой уровни, и выражать эти идеи. Следует указать и на смысловую мобильность термина. Он не «привязан» ни к количественной составляющей, ни к качественной. Следовательно, может дополняться новыми позициями (новыми базовыми парадигмами культуры).

Теперь перейдем к динамике пятитысячелетнего метапериода, на основании чего можно определить содержание бытия современной культуры. При этом возникает необходимость согласования нескольких вопросов.

Индийская, китайская, древнегреческая, как и другие древние культуры, по О. Шпенглеру, расцвели и сошли со сцены или умерли; но в наши дни можно увидеть развитие некоторых из них. Этот парадокс разрешим в рамках концепции этногенеза Льва Гумилева. В принципе она соответствует шпенглеровской (определенные Гумилевым шесть фаз в бытии этноса могут быть соотнесены с классической концепцией бытия культуры у Шпенглера: 1) подъем (детство), 2) акматическая фаза (юность), 3) надлом, инерционная фаза (зрелость), 4) обскурация, мемориальная фаза (старость). К перечисленным могут добавляться фазы регенерации и реликта. Но есть характерный момент, который логически завершает эту концепцию культуры, и четырехэтапная циклическая теория обретает совершенный вид. Имеются в виду мемориальная фаза с возможными дополнительными фазами регенерации и реликта. Таким образом, культуре «дается возможность» существовать за «пределами» ее становления. Именно в соответствии с этим принципом существуют в метапространстве известные культуры, становление которых началось в древности.

В контексте определения содержания метакультурного бытия и бытия культуры, замыкающей собой пятитысячелетний метапериод, необходимо иметь в виду обстоятельство, смысл которого можно выразить при помощи понятия «тетрадинамика» — закономерность последовательного становления определенного типа культур в метакультурном пространстве, чье развитие подчиняется четырехэтапной универсальной структуре — тетрактиде. Кроме этого следует особо подчеркнуть закономерность, смысл которой иносказательно можно определить понятием «культурная эстафета». Последняя предполагает, что общность людей, активно работавших над созданием шедевров некой культуры, или шедевров, принадлежащих какому-либо периоду становления какой-либо культуры, не может сразу включаться в создание других (следующих) новых культурных феноменов, поскольку требуется время для отдыха (антропологический аспект: природа отдыхает на детях гениев; не то же ли самое происходит с культурными явлениями и самими культурами в культурном и метакультурном пространстве?). Отсюда возникает по-

нимание закономерностей функционирования принципа «культурной эстафеты» как в пределах какой-то культуры, так и в метаисторическом бытии мировой культуры. Вместе с тем, подобная «эстафета» в становлении определенного типа культур осуществляется по «сценарию», соотносимому со структурно-смысловыми параметрами тетрактиды.

Если рассматривать некую культуру как хронотоп метакультурного бытия, становится очевидным, что такой срез наличествует в пространстве культурного метапериода и никоим образом не может выйти за его пределы, хотя в то же время может существовать в нем и демонстрировать всплески регенеративного и реликтового и образовывать более развитые культурные формирования, но все же в пределах исходной культурно-смысловой данности. Природу такого бытия определяет именно метакультурное пространство как конкретный общественный метаорганизм с присущим ему процессуальным и структуральным бытием. И именно в контексте последнего выделенные Гегелем культуры существуют в метапространстве как определенные фазы его развития. При этом каждая из них почему-то не изменила своего «статуса» и продолжает существовать в метакультурном пространстве, сохраняя свою исходную интенцию. Несложно понять, что подобное культурное бытие будет длиться до тех пор, пока не завершится метакультурное развитие, пока окончательно не иссякнет импульс, его породивший, и не возникнет новый импульс, который сгенерирует новую метакультуру.

На протяжении пяти тысяч лет формировались известные нам культуры, линию разворачивания которых Гегель соотносит с указанными формами искусства, каковые можно рассматривать и как культурные типы. Но есть основания иначе определить динамику метаисторического периода на структурно-смысловом уровне: давние культуры (Древний Египет, Древняя Индия, Древний Китай, к которым можно добавить и другие древние цивилизации) соотносятся с символическим типом. Античная — с классическим; византийскую и европейскую культуры предлагается рассматривать как романтический и интенциональный типы культурного бытия. Как представляется, функцию романтической в пределах метаисторического становления мировой культуры (за последние пять тысяч лет) исполняла византийская культура, тогда как европейская по большей части принадлежит к интенциональному типу культур и в известном смысле завершает метаисторическое становление. Можно также говорить о едином (условно) образно-смысловом базисе византийской и европейской культур, который в силу некоторых причин был «прочитан» по-разному [9, с. 314]. Определенную динамику следует рассматривать и как выражение закономерностей развития в процессуальном бытии метакультуры; такие закономерности предполагают структурно-смысловые параметры тетрактиды, и несомненно, этот вопрос требует дополнительного исследования.

Излишняя прямолинейность в определении оси развития культурного метапериода чревата недооценкой культур других культурных регионов (культура инков, Трипольская культура и др.), в том числе малоизвестных

и пока неизвестных культур. Хотя на первый взгляд это обстоятельство усложняет решение поставленной задачи, в вопросе определения динамики метакультурного бытия следует исходить из двух объективных позиций.

Первая позиция прослеживается в закономерности бытия любого явления, сам факт возникновения которого обуславливает динамику его становления. Культура (культурное и метакультурное бытие) — не исключение. Следовательно, и тут нужно исходить из процессуальных и структурных закономерностей бытия явлений. Другой вопрос — дано ли той или иной культуре полностью реализовать свой потенциал и быть лидером метакультурного становления, или она станет сателлитом, дублируя предыдущее культурное бытие, упрощенно или деструктивно его повторяя, либо на каком-то этапе потерпит катастрофу. Даже если опереться на объективный фактор полипластового, поликультурного, поливолнового бытия мировой культуры, и в таком метаисторическом полибытийном пространстве обязательно будут существовать те или иные доминантные культурные образования (культуры) и иметь место их последовательное развитие как проявление процессуального становления мировой культуры.

Вторая объективная позиция, которая исходит из той же закономерности процессуального бытия явлений, связана с фактом присутствия доминантного вектора в метакультурном становлении. В этом контексте необходимо рассмотреть постулируемый в современной науке вопрос равенства культур.

Эта ошибочная позиция⁴ является следствием игнорирования процессуальных закономерностей бытия явлений. Ведь если признаётся факт процессуального бытия культуры и метакультурного пространства, факт присутствия разных циклов в становлении мировой культуры и выстроенная Гегелем система видов и форм искусства и соответствующих им культур, то очевидно, что утверждение о равноправии культур не имеет под собой оснований. Каждая из культур хронотопична и принадлежит определенному этапу процессуального бытия метапериода, выполняя конкретные функции. При этом не будем забывать о карме народов, которая на свое усмотрение «расставляет» их в метапространстве мировой истории: «<...> нет оснований думать, что какой-то один цикл распространяется сразу на все человечество в целом. Наоборот, в то время, когда люди в одной части планеты находятся в состоянии упадка, в другой части они могут быть прогрессирующими в просвещении и цивилизации» [10, с. 389].

В начале статьи отмечались разночтения в определении дат начала и завершения некоторых указанных на рисунке периодов в научной и научно-популярной литературе. Приведем лишь несколько свидетельств.

1. Начало первого (темного) пятитысячелетнего периода Кали-Юги по большей части соотносят с 3102 годом до н. э.

⁴ Здесь не рассматривается нравственный и гуманистический аспект равенства людей, принадлежащих к разным культурам, — равенство не подлежит сомнению.

«Что же касается эпохи 3102, то брамины Тирувалура помещают ее в момент восхода солнца 18 февраля <...> Брамины Тирувалура вычисляют обычно с первого момента Кали-Юги, но они имеют вторую эпоху, помещенную на два дня три часа 32'30" позднее. Последняя и есть правильная астрономическая эпоха, тогда как первая является как бы началом эры гражданской <...> если мы возьмем как точку отправления солнечную эпоху, определенную восходом солнца 18 февраля 3102 года, и проследим назад события в течение двух дней трех часов 32'30", мы приходим к 2 часам 27'30" утра 16 февраля, к моменту начала Кали-Юги» [11, с. 458—459].

Следовательно, окончание темного пятитысячелетнего периода Кали-Юги приходится на конец XIX века: «Кали-Юга (санс.) — четвертый, *черный* или железный век, наш теперешний период, длительность которого составляет 432 000 лет <...> Он начался в 3102 г. до н. э. в момент смерти Кришны, а первый цикл в 5000 лет окончится между 1897 и 1898 годами» [12, с. 227].

2. Грегг Брейден много лет посвятил изучению сакральных знаний давних цивилизаций, в том числе цивилизаций Мезоамерики и Египта. По поводу даты «2012 год» он пишет:

«<...> если Солнце приближается к положению на одной линии с экватором Млечного Пути, зимнее солнцестояние 2012 года отмечает точку внутри зоны перехода, который фактически начался много лет назад. В своей эпохальной работе “Космогенезис мая 2012”, посвященной пересечению галактического экватора в 2012 году и значению этого события, Джон Мейджор Дженкинс говорит о том, что такой переход — скорее процесс, нежели событие. Используя подсчеты <...> Дженкинс делает предположение о том, что движение Солнца через зону экватора Млечного Пути охватывает соответствующую временную зону, которая началась в 1980 и завершится в 2016 году» [13, с. 47].

3. Относительно определения длительности эпох Эры Рыб и Эры Водолея также существуют немалые расхождения. Т. Бургон указывает, что смена этих эпох произошла в 1881 году, вследствие чего «... человеческая раса вступила в цикл, который во всех отношениях отличается природой и действием от предыдущего цикла 2160 лет» [14, с. 290]. Ф. Величко указывает на 2015 год: «Итак, мы на пороге Эры Водолея. С какого момента нужно считать ее начало? <...> Если принять переходной период в 100 лет (всего 4,6% от 2160 лет), то переход из Рыб к Водолею, который исторически начался перед Первой мировой войной, окончится около 2015 г.» [15, с. 290]. А.Титов указывает на большие разночтения: «Эра Водолея уже началась. Но когда именно? Разные источники указывают от 1762 до 3350 (!) года, так что разночтение просто ошеломляет. Е. Блаватская в своей статье “Эзотерический характер Евангелий” четко указывает дату: 1900» [16]. Сама же Е. Блаватская писала: «В конце этого века (XIX столетия. — А.О.) оканчиваются несколько значительных циклов. Во-первых, 5000-летний цикл Кали-Юги; опять-таки, мессианский цикл человека, связанного

созвездием Рыб (Ихтис, или “человеко-рыба” Дагон), у самаританских (а также каббалистических) евреев. Это цикл, исторический и не очень длинный, но весьма оккультный, продолжается около 2155 солнечных лет, но имеет истинное значение, только если считать его по лунным месяцам. Он начинался в 2410 и 255 годах до н. э., или когда точка равноденствия входила в созвездие Овна, и снова — в созвездие Рыб. Когда она перейдет через несколько лет в знак Водолея, у психологов будет много дополнительной работы, и психические свойства человечества сильно изменятся» [17, с. 58].

Чтобы обобщить, вновь процитируем Г. Брейдена: «Считается, что век Рыб начался 2160 лет назад, до эпохи Иисуса. Что касается 2008 года, то мы перемещаемся из века Рыб в век Водолея. Но не следует ждать быстрого перехода. Как уже упоминалось ранее, изменение представляет собой скорее процесс, нежели событие» [13, с. 58]. Свои слова Брейден комментирует, используя тезис Дж. Хогана: «<...> *Сознание Водолея содержит образец холизма (философии целостности) — стремление объединить человечество <...>* Сейчас мы живем между двумя эрами — эрой Рыб, века разделения — и эрой Водолея, века единения и холизма» [13, с. 59] (выделено мной. — А.О.).

Таким образом, становление и развитие культуры и метакультуры есть объективный процесс, независимый от человеческого фактора и детерминирующий жизнь общества. При условии прохождения культурой полного цикла развития в пространстве метакультурного бытия выстраивается четырехэтапная структура становления, которую можно соотнести со структурно-смысловыми закономерностями тетрактиды. При этом исходная интенция той или иной культуры сохраняется в пределах развития культурного метапериода, благодаря которому она и существует. Кардинальные изменения в бытии культуры возможны при условии возникновения нового метапериода в культурном метапространстве.

Процессуальное бытие культур в историческом и метаисторическом плане моделируется в соответствии с полилинейным, полипластовым, поливолновым принципами развития, при этом сохраняется единая детерминанта, как в рамках бытия конкретной культуры, так и в пределах большего периода культурного становления (метакультуры).

Содержание полилинейного, полипластового и поливолнового бытия культуры (исторический и метаисторический срезы) в указанных метаисторических рамках невозможно всесторонне и объективно отобразить на основании любой известной культурологической теории. Поскольку каждая из них нацелена на осмысление локальных моментов в процессуальном бытии метакультуры, или же, как концепции Г. Гегеля и К. Ясперса, на рассмотрение одного из аспектов такого бытия. Это обстоятельство подчеркивает актуальность предложенных пяти базовых парадигм культуры и структурно-динамической метапарадигмы культуры, которые эффективнее, чем любая известная концепция, позволяют обобщать

разнообразные явления в современной мировой культуре, определять особенности ее бытия. Всё это наводит на мысль о необходимости коррекции трактовки сущности и функций культур, принадлежащих к указанному метапериоду, и открывает перспективу в исследовании особенностей бытия современной культуры, ее хронотопа.

Список литературы

1. Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991.
2. Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учеб. для филол. фак. ун-тов. — М.: Высшая школа, 1982.
3. Татаркевич В. Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977.
4. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. — Киев: Путь к истине, 1991.
5. Опанасюк О.П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Монографія. — Дрогобич: Коло, 2004.
6. Левяш И.Я. Культурология. — М.: Айрис-пресс, 2004.
7. Теория культуры: разнообразие подходов и возможности их интеграции / под ред. Ю.М. Резника. — М.: Научно-политическая книга, 2012.
8. Опанасюк А.П. На пути к интегральной культурологии: структурно-динамическая метапарадигма культуры // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Материалы XI международной заочной научно-практической конференции. Часть I (30.04.2013 г.). — М.: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2013.
9. Опанасюк О.П. До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур // Українське мистецтвознавство. Вип. 9. — Киев: ІМФЕ, 2009.
10. Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. Ключ к тайнам древней и современной науки и теологии. Т. 1. Наука. — М.: Изд-во Ассоциации Духовного Единения «Золотой век», 1993.
11. Блаватская Е.П. Тайная доктрина: синтез науки, религии и философии. В 2 т., 4 кн. Т. 1, кн. 2. Космогенезис / пер. с англ. Е.И. Рерих; подгот. текста В.Э. Жигота. — Мн.: Маст. літ., 1993.
12. Блаватская Е.П. Теософский словарь. — М.: Изд-во Ассоциации Духовного Единения «Золотой век», 1994.
13. Брейден Г. 2012: Время великих перемен / пер. с англ. Е. Беловой. — М.: Эксмо, 2010.
14. Бургон Т.Г. Свет Египта. — М.: REFL-book, 1994.
15. Величко Ф., Мансуров В. На пороге эры Водолея [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://вседуховное.рф/величко-ф-мансуров-в-на-пороге-эры-вод>
16. Титов А. Начало Эры Водолея // Новая эпоха. 1998. — № 1 (16) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.newepoch.ru/journals/16-7/titov_vodolei.html
17. Блаватская Е.П. Скрижали кармы / пер. с англ. К.Ю. Бурмистрова. — М.: МЦФ, 1995.

УДК 008
ББК 71.0

М.Я. САРАФ

ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ТРЕХМЕРНОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Автор исходит из понимания культуры как способа бытия человека. На этом основании выделяются пять типобразующих факторов культуры: способ отношения к природе, способ деятельности, способ общности, способ мышления и способ понимания. Показано, как меняются их содержание и структура в зависимости от конкретно-исторических условий существования социума — доцивилизационного, цивилизационного и постцивилизационного, что автор представляет как двухмерную модель культурного пространства. Третье измерение — это ценностно-смысловая координата, которая показывает социокультурное содержание ответа на вопрос «кто есть человек» в разных типах культур.

Ключевые слова: способ отношения к природе, способ деятельности, способ общности, способ мышления, способ понимания, координата содержания историко-культурного процесса, координата эволюционно-историческая, координата ценностно-смысловая.

Для построения модели культурного пространства основополагающим будет понимание культуры как способа бытия человека, представленного в совокупности и единстве его коллективного и индивидуального бытия. Такой подход дает возможность принять выражение «способ бытия» в качестве типологического понятия и на этом основании попытаться выявить те составляющие, структурно-функциональной связью которых определяется конкретное содержание исторических типов культуры и их многообразие.

Такие составляющие можно представить в понятиях «способ отношения к природе», «способ деятельности», «способ общности», «способ мышления» и «способ понимания»¹.

Способ отношения человека к природе, или способ потребления ресурсов природы, — первый и важнейший

¹ Данные типобразующие факторы описаны и определены в книге автора статьи «Опыт типологии культуры» [1]. В настоящей статье представлена их краткая характеристика.

типообразующий фактор культуры, поскольку деятельность человека есть, прежде всего, преобразование вещества природы. Исходя из естественно-исторического эволюционного понимания возникновения и развития человечества, можно с достаточной ясностью различать три основных типа в способе отношения человека к природе: доцивилизационный (слияние, или единство с природой), цивилизационный (преодоление природы, производящее хозяйствование) и постцивилизационный (воспроизводящее хозяйствование, экосистемность).

Понятие *способ деятельности* употребляется здесь для обозначения типобразующего фактора культуры, выражающего объем способностей и умений человека, которыми он преобразует вещество природы и которые не просто обеспечивают его жизнедеятельность, но являются необходимыми и достаточными для признания сообществом индивида в качестве человека. Иначе говоря, этим фактором определяется, что должен уметь делать человек в данном конкретно-историческом сообществе, чтобы быть признанным в качестве его сочлена. При всем многообразии исторически существовавших культур способ деятельности может быть достаточно четко типологизирован; он, разумеется, теснейшим образом связан со способом отношения к природе, возникает на его основе и определяет им свое содержание.

Следующий типобразующий фактор культуры *способ общности*. Именно этот фактор определяет непосредственно способ признания, определяет ответ на основной вопрос культуры: кто есть человек, кого считать человеком.

Способ мышления — это способ осознания человеком своего отношения к миру, способ получения и обработки информации, новых знаний, способ, которым образуются и выражаются мыслительные связи. Так, синкретическому способу деятельности и кровнородственному способу общности исторически соответствует магический, мифологический способ мышления. Основной принцип мышления здесь — антропологизация внешнего мира и оприродивание собственного внутреннего мира и действия.

Последний из выделяемых типологических факторов культуры — это *способ понимания*, конечно же, теснейшим образом связанный со способом мышления, будучи все-таки отличным от него. Что значило для человека античной культуры понять мир, свое место в нем и т. п.? Понять — значило указать границы, пределы, область существования, меру. Механизм понимания здесь — мышление по аналогии. В других типах культуры понимание строится по другим основаниям.

Указанные типологические характеристики культуры инвариантны. Они присутствуют в каждом типе культуры, но их развитости и способы взаимосвязи и взаимодействия весьма различны, многообразны. В определенных исторических условиях тот или иной типобразующий фактор может приобретать доминирующее значение, задавать культуре определенную направленность, служить как бы ее вектором.

Взаимосвязь и взаимозависимость представленных системообразующих факторов культуры достаточно хорошо различимы даже в предварительном их рассмотрении. Эта взаимосвязь имеет системный характер, то есть все указанные факторы выступают и во взаимных причинно-следственных связях таким образом, что изменение одного из них влечет за собой изменение и всех других и приводит, в конечном счете, к изменению типа культуры.

Для начала построим схему, где *базовой координатой* будет последовательность предложенных пяти факторов (способ отношения к природе и т. д.), которыми задается *содержание историко-культурного процесса*. Схема разворачивается в соответствующие им исторически сменяемые методы и формы актуализации типов культуры. Это — *координата эволюционно-историческая* (табл. 1).

Положение человека в природе и отношение человека к природе, как было отмечено выше, в самой общей историко-логической схеме имеет несколько этапов. Начальный этап — *неотделенность человека от природы*, единство с ней, существующее на основе собирательства. Это время сопряжено с синкретическим способом деятельности (а синкретическая деятельность формирует, в свою очередь, и соответствующее отношение к природе), возможным и необходимым только в условиях весьма ограниченного ресурса воспроизводства человека, каким является прежде всего и по преимуществу ресурс природный — географический и биологический, в том числе количество людей в племени. Поэтому человек осознается почти исключительно в системе кровнородственных связей. Отсюда антропоморфный, мифологический способ мышления, связывающий человека и внешний мир в чувственно-непосредственных жизненно практических родственных отношениях.

При этом единый способ отношения к природе и единый способ деятельности формируют и единое племенное сознание, где определяющим способом понимания, то есть ориентации в природном и антропном пространстве, была аналогия, усваиваемая через чувственную наглядность олицетворенных природных сил.

Следующий этап — *производительное хозяйство*: от первых форм скотоводства и земледелия до промышленных научно-технических революций Нового и Новейшего времени. Это этап цивилизационных условий развития культуры.

Во второй половине XX века начинается *переходный критический период* этого этапа, обусловленный истощением природного ресурса и угрожающим культуре гомогенным давлением человека на природу. Такое давление получило геологический, а в чем-то и космический масштаб, и продолжает нарастать, ибо способ деятельности и способ мышления (по преимуществу утилитаристские и физикалистские) принципиально не изменились.

XXI век открывается теми же надеждами, которые составляли содержание гуманистических утопий и социалистических учений, — надеждами на торжество разума или благоразумия, надеждами на прогресс науки или

Таблица 1

Способ отношения к природе	Способ деятельности	Способ общности	Способ мышления	Способ понимания
Доцивилизационный: единство, слияние	Синкретический	Род, племя (кровно-родственная связь)	Мифологический, магический	Олицетворение, антропоаналогия
Цивилизационный: преодоление (производительное хозяйствование) Переходный	Социально-специализированный	Сословие (имущественные отношения и ценз)	Рационально-религиозный	Указание пределов
	Ремесленно-цеховой	Община (патронально-экономическая связь)	Иррационально-религиозный	Отношение к сверхсущему
	Профессиональный	Нация (культурно-экономическое единство)	Рационально-логический	Аргументация, выводное объяснение
		Элиты, группировки, масса	Чувственно-образный	Переживание через потребление
Постцивилизационный (перспектива): гармонический (воссоздающее хозяйствование)	Специализированно-универсальный	Сообщество сотрудничества	Понятийно-образный	Системное

же чудесную силу просвещения, хотя, конечно, надежды эти не столь энтузиастичны. Но при этом мировое общественное сознание уже привыкает к мысли, что будущее человечества, то есть культуры, возможно только при кардинальном изменении отношения человека к природе.

Древние цивилизации начинаются с социальной дифференциации в деятельности, прежде всего производительной, а поскольку статус человека определяется уже не природной, родственной связью, но отношением к вещам как объекту собственности, то скоро индивид оказывается и осознается в собственнических отношениях. Насколько он сам попадает в имущественную зависимость и становится объектом собственности, настолько он причисляется к вещам и тем самым утрачивает статус человека, и даже не признается таковым. Субъектом социальных отношений является только человек свободный, что означает владеть имуществом, распоряжаться и управлять им.

Социальное разделение труда и социальная организация жизни требуют институтов управления, третейского суда, регулярной воинской службы, образования и т. д., что отводит традицию и обычай как жизнеобеспечивающие факторы на второй план. На первый же выходит письменность, грамотность как ведущий способ передачи и хранения социальной информации, необходимой для общественного воспроизводства. Вместе с этим принципиально меняется и способ мышления — от образного и антропоморфного к религиозно-рациональному, с которым

формируются и научное познание, и художественное творчество как специализированные области деятельности. Способом же понимания становится количественная и качественная упорядоченность, соотнесенность вечно бытия, помещение его в пределах, охватываемых мышлением. Это сущностные характеристики античной культуры, завершившейся с распадом рабовладения.

Новый тип культуры вырастает из того, что способ деятельности и способ общности оказываются в новой, сильной зависимости от предмета трудовой деятельности, от ее довольно жесткого ограничения местом рождения и сословной принадлежности. С одной стороны, теперь каждый индивид признается человеком, с другой — это признание относительно. Но вещно-предметный критерий определения статуса «подлинного» человека сменяется признанием приоритета духовного начала. Локально заданное рационально-религиозное мышление уступает как бы общечеловеческому (с точки зрения, разумеется, адептов веры) иррационально-религиозному. А способ понимания, как мы уже видели, выражается отношением к божественному Абсолюту как сверхприродной причине сущего. Отсюда и доминантное направление на комментирование и поучение в сфере науки, искусства и образования.

Развитие промышленного производства и демократического политического устройства общества с их стремительно расширяющейся и углубляющейся специализацией порождает четкую социальную стратификацию и самый

эффективный способ деятельности — профессиональный, требующий регулярного систематического образования, рационально-логического мышления, главной целью которого становится теперь инновация, выработка новых технических, научных, художественных, политических идей, постановка и решение новых, творческих задач. Доминантным способом понимания становится рациональное объяснение, аргументация и доказательство.

Теперь обретение индивидом статуса и ценности человека в значительной мере зависит от успешности его профессиональной деятельности. Данное обстоятельство определяет ставшую актуальной потребность развития индивида в личность, в активный и творческий субъект деятельности. Причем эта потребность приобретает общесоциальный масштаб, становится программной целью всей системы воспитания и образования, личность провозглашается высшей ценностью, ее приоритетность даже противопоставляется государству. Человек как личность осознается и признается главным содержанием той линии развития, которая со времен Возрождения получила название гуманизма.

Однако на протяжении XX века соотношение типобразующих факторов изменилось настолько, что по сути стало утрачивать свою системность в силу того, что разная скорость движения и развития каждого из них и различная степень интенсивности последствий такого развития для всей системы культуры привели ее в состояние довольно глубокого расстройств, обусловили появление определенных трудностей в процессе ее воспроизводства.

Прежде всего, как уже было отмечено, противоречие между обществом и природой приняло характер антагонизма. Способы деятельности и общности в значительной мере утратили свою социально организующую, социально консолидирующую роль, их структура и их функции существенно изменились. Сообщества стали складываться на довольно эфемерной основе уровня доходов и меры потребления. Образовалась так называемая элита, как правило, весьма разнородная по своему составу (и социальному, и деятельностному, и образовательному) и космополитичная. Появился средний класс, крайне рыхлый, социально несвязанный и едва ли способный к каким-либо действиям в качестве сообщества. Но сформировались еще и другие сообщества, не стремящиеся выходить на свет, но ставшие в настоящее время едва ли не диктующими условия всем остальным — корпоративные (национальные и наднациональные, этнические, криминальные и пр.). Конечно, криминальные организации существовали всегда, но это были маргинальные сообщества в социуме, в настоящее время их масштаб стал панмировым, а деятельность сопоставима с деятельностью таких официальных структур, как государства и даже превосходит ее. Сообщества, за счет деятельности которых в действительности обеспечивается воспроизводство культуры, оказываются во все более зависимом положении и все менее структурно организованы.

Разумеется, в таком мире рационально-логический способ мышления сильно теснится фрагментарно-экс-

тическим, чувственно-образным, а способ понимания все более и более сопрягается с непосредственным чувственно-вещным потреблением и переживанием. Вопрос «кто человек» решается теперь не столько в сфере деятельности, но преимущественно в сфере распределения и потребления. В качестве всемирной рейтинговой системы все более выступают средства массовой информации, и одним из наиболее показательных критериев того, что человек «вышел в люди», становится успешность и популярность.

Выход из кризиса — в переходе к воспроизводящему хозяйствованию, в гармоническом отношении человека к природе, что, естественно, требует нового специализированно-универсального способа деятельности, нового способа общности, действующего в интересах всего человечества. Таким может быть только мировое сообщество, международное сотрудничество для осуществления общих программ освоения и потребления природных ресурсов, регулирования количества населения и принципов расселения, образования и профессиональной подготовки. Движение в этом направлении так или иначе происходит и проявляет себя в деятельности авторитетных и ответственных международных организаций, таких как ООН, ЮНЕСКО, международные форумы и саммиты и т. п. Но это пока процессы довольно разрозненные, развивающиеся с большим трудом и настолько противоречиво, что нельзя быть уверенным в их исторической результативности.

Способ мышления и способ понимания, по логике наших рассуждений, должны приобрести универсально-систематический характер. Каждый индивид развивается в процессе воспитания, образования и социализации в человека универсального, который, конечно, формируется как личность, обладающая такой степенью развитости своих физических и интеллектуальных способностей и своей общественной сущности, что свободно владеет методологией деятельности и поэтому, применяя их по потребности, может достигать высших результатов в любой сфере общественного воспроизводства. Так преодолевается и ограниченность профессионализма при сохранении всех его преимуществ. Здесь не имеется в виду, что человек становится многостаночником — и швец, и жнец, и на дуде игрец. Речь идет о том, что новый тип культуры — это производство человека, подготовленного и способного к высшей результативности на любом поприще, человека, которому любое поприще доступно.

Это историческая перспектива культуры, если общий логический принцип построения предложенной типологической схемы соответствует объективной направленности общественного развития. Но способы и формы движения в этом направлении, как было замечено выше, или еще весьма слабо проявлены, или очень спорны, во всяком случае, встречают сильное сопротивление и не всегда прокладывают себе путь. Так что возможность этой перспективы пока довольно проблематична.

Построенная схема позволяет определять и те доминантные содержательные формы, в которых разные типы культуры себя осознают (табл. 2). Они могут быть

Таблица 2

Способ отношения к природе	Способ деятельности	Способ общности	Способ мышления	Способ понимания	Кто человек?	Этический идеал	Эстетический идеал	Доминантные формы духовного производства
Доцивилизационный: единство, слияние	Синкретический	Род, племя (кровнородственная связь)	Мифологический, магический	Олицетворение, антропоморфизация	Родственник	Предок, культурный герой	Тотемный образ	Мифология, первобытные религии
	Социально-специализированный	Сословие (имущественные отношения и ценз)	Рационально-религиозный	Указание пределов	Субъект собственности	Благо как внешняя польза	Прекрасный герой (воин, атлет)	Религиозно-мистические (политеизм); художественно-практические (агонистика, искусство)
Переходный	Ремесленно-цеховой	Община (патронально-экономическая связь)	Иррационально-религиозный	Отношение к сверхсущему	«Свой» (по месту жительства, вере, роду занятий)	Благо как духовная устремленность	Прекрасный дух	Религия (монотеистическая) и под ее эгидой философия, наука, искусство
	Профессиональный	Нация (культурно-экономическое единство)	Рационально-логический	Аргументация, выводное объяснение	Индивид как личность	Индивидуальность, человек как цель (гуманизм)	Всесторонне развитая личность	Идеология: философия, религия, искусство, наука
		Элиты, группировки, масса	Чувственно-образный	Переживание через потребление	Субъект контроля распределения и потребления	Неопределенный, фрагментарный либералистский приоритет индивида над обществом	Амальгамные формы сочетания всех имеющихся видов и форм	
Постцивилизационный (перспектива): гармонический (воссоздающее хозяйство)	Специализировано-универсальный	Сообщество сотрудничества	Понятийно-образный	Системный	Homo universalis	Благо как устойчивое развитие социозкосистемы	Гармонически развитая личность	Социозкосистемные

представлены в качестве третьей координаты, размещенной за разделительной линией. Эту *координату назовем ценностно-смысловой*. Ее можно дополнять и расширять в зависимости от задач исследования культурных процессов. Например, можно ввести такие квалификаторы, как «способ образования», «общественный идеал», «герой времени». Такая развертка и представляет собой трехмерную модель пространства культуры, поскольку плоскость ценностно-смысловой координаты можно воспринимать как вертикальную.

Для доцивилизационного типа культуры (при относительной нерасчлененности человека и природы), где социальная связь тождественна связям кровнородственным, наиболее характерны синкретическая деятельность и синкретическое сознание, выражавшееся в мифологических формах и в формах первобытных религий: фетишизме, анимизме, магии, тотемизме. Племенная ментальность задана архетипами, и образ, по которому формируется и «воздвигается» человек, представлен предками и соплеменниками, а в еще большей степени — образом культурного героя мифов. Племенное сообщество замкнуто на себя и вполне самодостаточно. Поэтому такой тип культуры может воспроизводиться сколь угодно длительное время в совершенной идентичности, если нет значительного внешнего вмешательства или влияния. Это циклическое движение культуры, не осознающей себя и, следовательно, не знающей истории.

Следующий ряд зависимостей, являющий культурные типы цивилизаций (от древних до современности), вместе со специализацией деятельности показывает всё большее и большее возрастание интенсивности и специализации самосознания сообществ. Выход на первый план рационально-религиозного способа мышления порождает науку (от первофилософии до современной системы наук) и искусство (от эпоса до профессионального искусства нашего времени). Образ, по которому воспроизводится культура, теперь уже конструируется как общественный идеал, как образ совершенной социальной организации и как образ соответствующего ей «настоящего» человека. Важнейшими структурными частями общественного идеала становятся этический и эстетический идеалы. Собственно, этим условием задается вектор движения культуры, осознаваемая ею цель движения как развития. Впоследствии движение к этой цели будет понято как историческое движение и выражено в понятиях общественного и культурного прогресса.

Для античной культуры этический идеал (представление о добре, благе) связан с пользой, с достойными человека отношениями и пользованием вещами. Эстетический идеал также по большей части выражал вещественное бытие человека — пригодность вещи, пригодность человека для достойной деятельности. Отсюда — образ человека как образца, как героя и его вещественное художественное воплощение в «Каноне».

Конец античной культуры — это утрата приоритета для человеческого осознания вещно-предметного мира как ценности. Поскольку меняется способ деятельно-

сти и иррационально-религиозное сознание становится доминирующим — образ человека теперь задается сверхприродным актом божественного творения. Этический идеал главным своим содержанием теперь имеет духовную устремленность, добро и благо понимаются как сохранение божественного образа и бессмертной души посредством соответствующей деятельности. Образ человека-героя и атлета сменяется образом человека-страдальца и аскета. Соответственно эстетический идеал предстает как выражение высокой духовности, устремления к божественному совершенству. Ментальность такого типа культуры проникнута религиозностью и признанием приоритетности духовных видов деятельности. Комментирование, назидательность, поучение — главные среди них. Правда, этот идеал духовности настолько высок и настолько удален от грубого содержания непосредственной повседневной жизнедеятельности городского и сельского жителя, что в общем и не воспринимается как практическая цель в воспроизводстве человека. Поэтому такое важное место в культуре занимают празднества, гулянья, карнавалы, позволяющие человеку выйти пусть в условное, но свободное пространство культурной самодеятельности.

Эпоха буржуазных социальных и научно-технических революций сопряжена и с революцией культурной, то есть с совершенной переменой в понимании того, каким должен быть образ «настоящего» человека. Здесь человек — это субъект деятельности, направленной на достижение индивидуального, а значит, и социального успеха. Человек как индивидуальность — активная, инициативная, полагающаяся, прежде всего, на самого себя; это — субъект познания и творчества. Необходимость новаторской деятельности возникает во всех сферах общественной жизни: экономической, политической, социальной и духовной. Поэтому содержанием этического идеала становится общественная польза, гуманность и справедливость. Эстетический же идеал воплощает в себе представления о свободном в своей деятельности человеке, освоившем достижения культуры.

Ментальность обретает в качестве доминанты рациональные методы и содержание, но утрачивает тот целостный характер, что был присущ ментальности религиозно-духовной. Религиозное видение и понимание мира потесняется и уступает пониманию рациональному — научно-аналитическому и политико-идеологическому. Единство бытия распадается на составляющие части и воссоздается теперь как бы активной духовной деятельностью субъекта.

Тот период завершения данного типа культуры, который теперь принято называть постиндустриальным и который, как уже подчеркивалось, обнаруживает свою кризисность, существенно меняет содержание общественного идеала и его составляющих. Специализация и профессионализация деятельности привела к фрагментарности мышления как индивидуального, так и социально-группового. Такое его состояние усугубилось современным способом распространения информации, ее содержанием и структурой. В нынешних условиях прак-

тически нет доминантных, руководящих идей для общественного сознания, а следовательно, нет и доминантных направлений и ориентиров для индивидуальной и общественной деятельности.

То есть любой фрагмент бытия (деятельности, предметности, отношений и т. д.) независимо от его объективной значимости может быть выключен из внимания или, наоборот, подан как доминантный и в качестве такового воспринят. Многое теперь зависит от того, кто такие механизмы запускает и контролирует. Возникает парадоксальное культурное пространство, в котором наиболее не-самостоятельным и манипулируемым становится субъект культуры с наивысшими творческими потенциями, но его же деятельностью и взламывается этот тупик.

Ценности легко фальсифицируются, и потому наиболее важным оказывается, или кажется, собственное индивидуальное переживание бытия. Этический и эстетический идеалы становятся довольно размытыми и представляют собой некую компиляцию из образцов прежних типов культуры, объединяемых некоторыми общими принципами гуманизма в индивидуальной интерпретации, зависимой от уровня и качества воспитания, образования и характера культурной среды живущего индивида. Ментальность этого кризисного периода очень зыбкая и формируется на основе произвольной смеси научных знаний, религиозности, мистики и мифологии. В современной литературе и искусстве это состояние получило название постмодернизма, но оно характерно для всего общества в целом, проявляет себя во всех сферах. Движение мысли и деятельности осуществляется преимущественно как движение от частного к частному, а это бесконечное и в общем бесплодное движение.

Каковы же перспективы перехода к новому типу культуры?

Они связаны прежде всего с разрешением тех противоречий, которые возникли из потребительского отношения к природе и из профессионального способа деятельности. А это значит, что такие перспективы откроются раньше, чем будет выработан общественный идеал нового типа общности.

В XX веке ситуация в этом отношении была даже несколько лучше — для значительной части людей роль общественного идеала эпохи мог играть социалистический идеал. На рубеже веков его гуманистическая и социально-творческая потенция значительно снизилась, и он перестал выполнять миссию руководящей идеи в современном мире. Вполне возможно, что мир ожидает ренессанс социализма, но даже если он и будет иметь место, то, вероятно, на основе качественно иного понимания социалистической идеи. В начале XXI века такая тенденция пока не обнаруживается. Скорее всего, общественный идеал будет формироваться в направлении нового понимания гуманизма. Возможно, именно в этом направлении движется так называемый неогуманизм, идеи которого развиваются в общем привычном пространстве либерализма и неолиберализма.

Говоря о неогуманизме, его адепты имеют в виду, что в центр миропонимания надо ставить не индивидуаль-

ность человека, а биосистему; что нужно отказаться от эгоистического индивидуализма, заменить его заботой о гражданском обществе и планетарной системе жизни, заботой о каждой культуре. Эти идеи совсем не плохи по содержанию, их необходимо пропагандировать, но они являются реформистскими, не пассионарными идеями.

Формирование нового общественного идеала, естественно, ведет за собой качественное изменение этического и эстетического идеалов. Первый необходимо должен воплощать в себе представление о всеобщем благе (что в настоящее время пытаются достичь опять же реформистскими усилиями оживления и обновления религий). Второй, очевидно, должен представить образ человека нового типа деятельности и нового типа мышления. Относительно успешно работает в этом направлении только разве что художественно-фантастическая литература, но не она вырабатывает общественные идеалы исторической эпохи.

Ментальность нового типа культуры должна характеризоваться системной целостностью мироощущения, мировосприятия и миропонимания, в которых осознается взаимосвязь, единство человеческой деятельности и ее результатов как в историческом, так и в региональном и в общемировом пространстве и масштабе.

Можно заметить также основные тенденции в изменении доминантных ценностей, которые выдвигает всякая культура и которыми определяется всякая культура. Ценность — смыслообразующий и структурообразующий факторы культуры, матрица, по которой осуществляется процесс ее воспроизводства. Для доцивилизационных форм культуры такой матрицей являлся племенной этнос, его сохранение и воспроизводство, и этой задаче подчинены все наличествовавшие элементы и части структуры культуры.

В цивилизационных типах культуры роль матрицы играет, скорее, тип социальной организации. XX век, не отрицая матричной роли социальной организации (государства, церкви, школы), поставил все же под сомнение ее бесспорность и выдвинул идею приоритета личности, что обусловлено как распространением гуманистических идеалов и гуманистического мышления, так и кризисным состоянием этих самых социальных организаций, их хронической неспособностью консолидировать общество.

Однако признание личности доминантной ценностью характерно для так называемого западного типа культурного развития постиндустриального общества, точнее, для той части человечества, которая может быть отнесена к этому типу. Для большей же части людей и сегодня характерны различные формы традиционных для цивилизации типов культуры. А в них доминантные ценности не только весьма разнообразны, но и противоречивы: этнос, клан, община, нация, чаще всего сопряженные с определенной религией и идеологией.

Углубляющиеся процессы глобализации (панмировая экспансия определенного способа отношения к природе, способа деятельности, мышления и понимания), с одной стороны, снижают и нивелируют указанное многообразие

культур, с другой стороны, в значительной мере способствуют их сохранению и укреплению, поскольку заставляют их субъектов мобилизовать силы для противостояния и противодействия этим процессам. Результат этого глубокого противоречия переходной эпохи пока трудно предсказать, несмотря на, казалось бы, очевидную мощь глобализации.

Ей противодействуют весьма сильные процессы регионализации, субъекты которых все чаще обращаются к национальным и религиозным идеологиям в поисках своего обоснования. Однако кроме традиционализма и «возврата к истокам» здесь ничего не предлагается, и не надо быть особенно проницательным, чтобы понимать бесплодность для сохранения и развития культуры консервирования ее прошлых форм. Тем не менее, в нынешних, зачастую катастрофических условиях, некоторые сообщества склонны к поддержке таких «возвратных» программ.

Другое направление противодействия — модернизация, содержание которой представляется как возможность нации, приложив усилия, подняться до уровня достижений современной цивилизации (имеется в виду, конечно, западного типа) и, тем самым, сохранить свою самостоятельность и самобытность. Модернизация, если она успешно проведена, в самом деле значительно повышает возможности сохранения и подъема культуры, но не

меняет ее типа. Наконец, глобализации противостоят различные общественные организации и движения, побуждаемые, так сказать, «общечеловеческими» ценностями гуманистического, экологического или альтруистического порядка. Все это больше выражает бесплодное коловращение современной культуры и ее системный кризис, чем показывает пути к его разрешению.

В заключение заметим, что построенная схема может быть представлена как трехмерная модель культурного пространства, поскольку более или менее явно указывает способы и границы актуализации человека. Эта модель применима не только для анализа и понимания исторически масштабного (например, национального) культурного пространства, но и для анализа локальных культур и субкультур (региональных, этнонациональных, маргинальных). Разумеется, при этом надо по возможности четко определять не только границы пространств культур (субкультур), но и их соотношение (генетическое, содержательное и ценностное) с общенациональным и общемировым культурным процессом.

Список литературы

1. Сараф М.Я. Опыт типологии культуры. — Краснодар; Голицыно, 2003.

УДК 008
ББК 71.0

А.В. ВОЛОШИНОВ, М.С. КУЗЬМИНА

ДИНАМИКА СИММЕТРИЙНЫХ ПАТТЕРНОВ В ТОВАРНЫХ ЗНАКАХ РОССИИ XX—XXI ВЕКОВ

Рассматривается феномен симметрии как одна из основополагающих формообразующих характеристик геометрического модуля товарных знаков, отражающая развитие дизайна и графической культуры в целом. Выделены оптимальные хронологические периоды для контент-анализа рисунка товарных знаков. Установлена взаимосвязь динамики симметричных паттернов товарных знаков с общими тенденциями развития культуры России.

Ключевые слова: товарный знак, логотип, симметрия, паттерн, дизайн.

Выдающаяся, если не сказать основополагающая, формообразующая роль — симметрии в природе сегодня общеизвестна. Господство законов симметрии простирается от макрокосмоса — симметрии подобия спиральных галактик и центрально-симметричной Солнечной системы, через билатеральную симметрию подвижных животных и поворотную симметрию неподвижных растений вплоть до симметрии микромира — кристаллических решеток, двойной спирали молекулы ДНК и атомного ядра. Чем больше мы узнаем о роли симметрии в морфологии

мироздания, тем сильнее завораживает всемогущество ее законов, воплощающих один из центральных принципов природы — принцип единства в многообразии. Этот священный трепет перед законами симметрии природы звучит в Нобелевской лекции американского физика Чжень-нин Янга: «Чувство глубочайшего уважения к мощи законов симметрии никогда не ослабевает у того, кто обдумывает изящество и красоту безупречных математических доказательств и сопоставляет это со сложными и далеко идущими физическими и философскими следствиями» [1, с. 80].

Вторая половина XX века была отмечена чередой Нобелевских премий за открытия законов симметрии в мироздании: американские физики китайского происхождения Цзундао Ли и Чжень-нин Янг (1958), а затем и американский физик венгерского происхождения Юджин Вигнер (1963) получили Нобелевские премии за открытие фундаментальных законов симметрии атомного ядра; тогда же Джеймс Уотсон, Фрэнсис Крик и Морис Уилкинсон (1962) получили Нобелевскую премию за установление молекулярной структуры нуклеиновых кислот — открытие знаменитой симметричной структуры двойной спирали молекулы ДНК. И в это же время с помощью мощных телескопов были открыты спиральные галактики, так что спиральная симметрия стала известна повсюду — от микро- до макрокосмоса. В конце XX века С.В. Петухов обнаружил законы симметрии в структуре генетического кода [2]. Симметрия стала пониматься как важнейший закон гармонии мироздания.

Не меньшую, а во времени и несравненно большую, роль идея симметрии играет во «второй природе» — культуре, в частности, в истории художественной культуры. Симметрия как могучий формообразующий принцип искусства заявила о себе еще в эпоху неолита. Знаменитые неолитические орнаменты отличаются не только чарующей эстетической привлекательностью, но и безупречной математической симметрией. Собранные вместе в книге югославского математика и искусствоведа С. Яблана [3] и проанализированные им методами теоретико-группового анализа, эти орнаменты поражают не только эстетическим изяществом рисунка, но и математической глубиной заложенных в них симметричных свойств. В последующие эпохи развития художественной культуры формообразующая роль симметрии не ослабевала, хотя и не выступала столь прямолинейно, а в разные эпохи доминировали различные типы симметрии. Это позволило одному из авторов назвать Античность эпохой зеркальной симметрии, Средневековье — эпохой пропорции, Ренессанс — эпохой золотого сечения, а Новое время — эпохой ритма [4, с. 102].

Один из крупнейших математиков XX века Герман Вейль в цикле лекций, прочитанных в Принстонском университете и рассчитанных как на математиков, так и на гуманитариев, назвал симметрию «той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» [5, с. 37]. Юджин Вигнер в своей Нобелевской лекции назвал симметрию сверхпринципом науки [6]. В парафраз Вигнеру, симметрия была названа и сверхпринципом искусства [7]. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что «идея симметрии для человека носит архетипичный характер. От «видимой глазом» природной симметрии до «видимой разумом» научной концепции — таков путь идеи симметрии в культуре. Именно архетип симметрии преформирует в сознании человека идею гармонии мироздания, которое именно по этой причине и было названо древними греками космосом» [8, с. 105].

Следуя классикам современной теории симметрии [5; 9; 10], будем понимать симметрию как инвариант-

ность тех или иных признаков системы (геометрических, физических, биологических, информационных и т. д.) относительно некоторых преобразований. Понятно, что в нашем случае речь будет идти о самом очевидном типе симметрии — сохранении геометрической формы. Согласно классификации Г. Вейля [5], будем различать четыре типа геометрической симметрии: зеркальную симметрию — сохранение геометрической формы при зеркальном отражении относительно некоторой оси (симметрия правого—левого); переносную (трансляционную) симметрию — сохранение геометрической формы при перемещении вдоль некоторой оси (как правило, прямолинейной); поворотную симметрию — сохранение геометрической формы при повороте вокруг вертикальной оси симметрии на угол $360^\circ / n$ ($n=2, 3, 4, \dots$), при этом число n называется порядком симметрии, а также орнаментальную симметрию — сохранение геометрической формы в ячейках плоской решетки, на которые разбита плоскость. Орнаментальная симметрия в товарных знаках практически не встречается, и поэтому нами не рассматривалась. Заметим попутно, что круг обладает поворотной симметрией бесконечного порядка и по этой причине со времен древних греков считается самой совершенной фигурой. Отметим также, что ритм, являющийся едва ли не важнейшим понятием в теории искусства, в нашем контексте есть не что иное, как переносная симметрия в пространстве или во времени.

Если отмеченные признаки геометрической симметрии в паттерне товарного знака отсутствуют, будем называть его асимметричным. Между свойствами симметрии и его отрицанием асимметрией лежит еще одно важное понятие, введенное Л. Пастером и П. Кюри, называемое диссимметрией. Диссимметрия — это частичное отсутствие симметрии, расстройство симметрии, которое выражается в наличии одних симметричных свойств и отсутствии других. Как показал Кюри, именно благодаря отсутствующим элементам симметрии происходит развитие системы, тогда как присутствующие элементы симметрии фиксируют состояние системы и ограничивают свободу ее развития. Именно благодаря диссимметрии возможно появление новых свойств системы, то есть ее развитие. Это свойство диссимметрии Кюри облек в краткую формулу, имеющую статус закона: диссимметрия творит явление.

Важным частным случаем диссимметрии является понятие антисимметрии, введенное А.В. Шубниковым в середине прошлого века. Антисимметрия есть сохранение одного свойства объекта и замена другого свойства на противоположное. В нашем случае антисимметрия товарного знака выражается в сохранении формы некоторого элемента знака и замене его цвета на противоположный (как правило, черного на белый или наоборот). Классическим примером антисимметричного знака является знаменитый древнекитайский символ гармонии Тайцзи, чья геометрия обладает поворотной симметрией второго порядка, но символ ян имеет белый цвет, а символ инь — черный. Прекрасным примером антисимметрии в современной живописи является картина «День и ночь»

Маурица Эшера, чье творчество вообще можно назвать гимном симметричным законам в искусстве.

Перейдем непосредственно к предмету анализа — товарному знаку. Как отмечает ведущий западный специалист по товарным знакам Каспер Дж. Веркман, «товарные знаки возникли в тот период, когда стала ощущаться потребность в них, когда культурная сфера западной экономики, базирующейся на принципах конкуренции, уже не могла без них обходиться. Их применение стало единственным способом идентификации изделия с помощью одного-единственного слова, выражающего намерение купить или продать данное изделие. Следует ожидать, что в будущем — при прочих равных условиях — их значение даже возрастет» [11, с. 35]. Итак, товарный знак или, как сегодня модно говорить, бренд — это популярная, легко узнаваемая и юридически защищенная символическая информация о производителе товара, которая часто становится и символом самого товара. Графическое изображение товарного знака называется логотипом.

По данным агентства Interbrand первую строку в рейтинге мировых брендов на протяжении последних десяти лет неизменно возглавляет компания Coca-Cola. В десятку мировых брендов входят компании Microsoft, IBM, McDonald's, Toyota, Mercedes-Benz и другие. Здесь нет нужды воспроизводить логотипы этих брендов — все они действительно хорошо известны и легко узнаваемы. Нетрудно также обнаружить и различные симметричные паттерны в логотипах этих товарных знаков. Бренд Coca-Cola обладает переносной симметрией, хотя и слегка нарушенной: слова «Coca» и «Cola» отличаются только одной буквой. Кроме того нижний росчерк прописной буквы «C» в слове «Coca» и верхний росчерк первой буквы «C» в слове «Cola» обладают поворотной симметрией 2-го порядка относительно дефиса, разделяющего оба слова. Таким образом, в целом логотип Coca-Cola дает нам яркий пример диссимметричного паттерна.

В отличие от компании Coca-Cola, создавшей свой логотип еще в конце XIX века, транснациональная корпорация Microsoft за неполные 40 лет своего существования сменила по крайней мере пять логотипов и в 2012 году пришла к паттерну в виде квадрата, разбитого на 4 меньших квадрата разных цветов.

Таким образом, Microsoft постепенно пришел к паттерну, обладающему и зеркальной симметрией по вертикальной и горизонтальной осям, и поворотной симметрией 4-го порядка, и переносной симметрией, как по вертикали, так и по горизонтали. Все типы симметрии выполняются в этом логотипе, символизирующем производителя математического обеспечения компьютеров, с математической точностью.

Логотипы корпораций McDonald's, Toyota, Mercedes-Benz откровенно зеркально симметричны. Зеркальная симметрия буквы «М» у McDonald's в высокой степени аскетична. У Toyota зеркальная симметрия более замысловата и в ней можно разглядеть три подобных эллипса. А знаменитая трехлучевая звезда Mercedes-Benz обладает еще и поворотной симметрией 3-го порядка и символизи-

рует господство компании на суше, на воде и в воздухе. С легкой руки журналистов трехлучевую звезду Mercedes-Benz трактуют и как триединство совершенного автомобиля для водителя, пассажира и механика. Только логотип компании IBM является откровенно асимметричным, хотя и в его абрисе угадывается переносная симметрия трех букв и ритм белых и голубых горизонтальных полос, в которые окрашены эти три буквы.

Как видим, ведущие мировые бренды предпочитают симметричные и высоко симметричные паттерны в своих логотипах. Более того, различные типы симметрии брендов рожают различные мифологемы, связанные с этими брендами. Многочисленным конкурентам-имитаторам бренда Coca-Cola — Fig Cola, Candy Cola, Cold Cola, Cay-Ola, Koca Nola и др. — не удалось придумать такой же диссимметричный в звуковом и графическом выражении бренд. Не от того ли они не выдержали конкуренции с Coca-Cola?

В России товарные знаки появляются в период становления и развития в стране капиталистического способа производства, то есть во второй половине XIX — начале XX веков. Сообразуясь с общими эстетическими установками того времени, товарные знаки оказались перегруженными изобразительными деталями, всякого рода украшающими элементами — картушами, виньетками, розетками, рокайлями, фестонами, гротесками, щитами, волютами, меандрами и т. д. Как отмечает В.А. Победин, «круг сюжетов и символика знаков XIX и начала XX веков, в своей основе, были традиционно европейскими. Изображались животные и растения, люди, их головы, руки, ноги, одежда, обувь, различные виды товаров, архитектурные и пейзажные мотивы, солнце, луна, звезды, геометрические фигуры, сочетания букв и словесных обозначений» [12, с. 13].

Разумеется, в только нарождавшейся российской промышленности второй половины XIX века было совсем немного товарных знаков. Еще меньше их сохранилось. Поэтому рассмотрение динамики симметричных паттернов в товарных знаках России в данной статье начинается с XX века, который вместе со вторым десятилетием XXI века дает богатый материал для подобного анализа.

Это дает возможность проследить все фазы развития той или иной графической идеи — от ее зарождения и кульминации до угасания; смену основных художественных идей, физических носителей рекламы и инструментов ее создания, следование традициям, в том числе и симметричным традициям, формообразования и привнесение новаторских идей, наконец, отражение культурных доминант эпохи в таком минимальном по смысловому объему артефакте, каким является товарный знак. Ибо в товарном знаке, как и в небольшом лирическом стихотворении, находят отражение не только личные переживания и мировидение художника, но и культурные коды эпохи. Более того, именно благодаря минимальному смысловому объему влияние культурного фона эпохи на товарный знак более сильное, чем подобное влияние на крупное художественное произведение.

Отрезок времени в неполных 120 лет, включивший XX век и начало XXI века, в проведенном авторами ста-

тии исследовании был разбит на четыре тридцатилетних периода. Как представляется, деление всего отрезка времени на меньшие интервалы позволяет лучше проследить динамику исследуемых свойств товарного знака — симметричных паттернов.

Представим краткую характеристику каждого интервала времени.

1900—1930 гг. Начало XX века — период формирования нового вида проектной деятельности — художественной промышленности. Рекламная графика того времени в России, как и на Западе, наиболее ярко проявляет свои черты в области плаката и других прикладных форм (упаковка, этикетки, фирменные знаки и пр.). Политические потрясения и социально-экономические изменения, вызванные Первой мировой войной, а затем Октябрьской революцией в России, отразились на всей культуре. Каноны прошлого были отвергнуты, эксперименты в поисках новых «революционных» форм в искусстве приводят к развитию авангардных течений. Именно в левых течениях художников и теоретиков лежат истоки советского дизайна в отличие от западного, формировавшегося под влиянием промышленных фирм-заказчиков, в условиях конкурентной борьбы.

1930—1960 гг. Бурно развивается промышленное производство молодого государства. По абсолютным показателям промышленного производства в 1937 году СССР выходит на второе после США место в мире. В области технологий, применения новых материалов и их обработки, в проектировании и производстве транспортных средств, промышленной продукции, бытовых изделий Советская Россия движется в русле общемировых тенденций. В производство внедряется идея стандартизации, которая имеет свои истоки и в таком виде проектной деятельности, как дизайн, связанный с авангардными течениями в искусстве 20-х годов.

Вторая мировая война внесла свои коррективы в развитие графического дизайна. В это время акценты были смещены на промышленный дизайн и агитационные плакаты. Товарные знаки, являясь, прежде всего, необходимым звеном рекламной деятельности, были отодвинуты на второй план. Однако после 1945 года обновление промышленного производства и появление новых товаров привело и к повышенному интересу к товарным знакам. Активно внедряются технические достижения военного времени, особенно в машино- и приборостроении. Это оказывает серьезное влияние на формообразование — даже в бытовых изделиях заметны характерные «авиационные» динамизм и обтекаемость.

Восстановление разрушенного хозяйства, возрождение страны было невозможно без участия дизайнеров-стилистов и художников-оформителей. Для их подготовки в 1945 году вновь открывается Строгановское училище в Москве, а в 1948 году — Высшее художественно-промышленное училище. В СССР появляются первые дизайнерские бюро широкого профиля.

1960—1990 гг. Шестидесятые годы в России — это период научно-технической революции в стране: по-

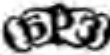
лет человека в космос, развитие гражданской авиации и химической промышленности, расцвет электроники, строительство автозаводов. В апреле 1962 года подписано Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования», создается Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) для разработки и внедрения методов художественного конструирования и руководства сетью специальных художественно-конструкторских бюро.

Вторая половина 80-х годов XX века — период качественных изменений как в области собственно дизайна, так и в системе подготовки кадров. Причем растет не только количество, но и качество выпускаемых специалистов. Разрушение «железного занавеса» принесло новые знания и технологии, но самое главное, изменило общий настрой в стране. Резко изменились эстетические ориентиры и прежние системы оценок.

1990—2014 гг. Действие новых рыночных механизмов во второй половине 1990-х годов повышает значимость рекламы. Понятие «имидж» прочно входит в экономический лексикон, ориентация на потребителя становится главенствующей категорией бизнеса. Прежде не свойственная советской промышленности забота о внешней привлекательности «упаковки», в самом широком понимании, требует соответствующих специалистов. Число желающих учиться дизайнерским профессиям постоянно растет, факультеты и кафедры дизайна открываются при государственных вузах различного профиля, появляются негосударственные дизайнерские вузы.

2000-е годы ознаменовали расцвет дизайнерской деятельности: открытие множества рекламных агентств и дизайн-студий, проведение профессиональных выставок, изготовление различных образцов рекламной полиграфической продукции с использованием стандартных и инновационных материалов, разработка новых носителей рекламы. Действует множество образовательных программ повышения квалификации, выпускается специализированная литература для дизайнеров, дизайну оказывается поддержка на государственном уровне.

Итак, графический дизайн во все периоды был неотъемлемой частью культуры, в нем закономерно находили отражение все культурные доминанты и эстетические установки эпохи. Товарные знаки как неотъемлемая часть графического дизайна не составляла исключения. Чтобы не быть голословными приведем небольшую подборку из семи логотипов каждого периода. Источниками коллекции из более чем двух тысяч логотипов послужили образцы рекламной продукции; рекламные плакаты СССР; этикетки товаров народного потребления, на которых присутствуют торговые знаки; тематические подборки логотипов коллекционеров; альбомы-сборники студий и графических дизайнеров, разрабатывающих товарные знаки; лучшие знаки, участвовавшие в конкурсах дизайна; торговые знаки, признанные брендами.

1900—1930 гг.							
1930—1960 гг.							
1960—1990 гг.							
1990—2014 гг.							

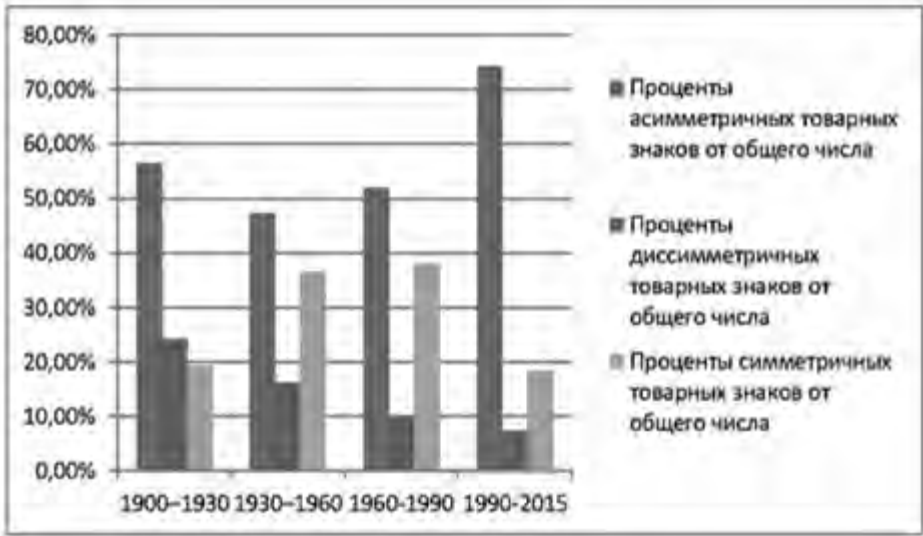
Конечно, по нескольким логотипам нельзя делать выводы об эстетических установках эпохи. И тем не менее, глядя на приведенные товарные знаки нельзя не заметить движения от вычурной детализации в первой и отчасти во второй строке к графическому аскетизму и ясности в двух последних строках. Также очевидно преобладание симметричных паттернов в двух средних строках, робкое колебание между откровенной зеркальной симметрией и асимметрией в первой строке и напористое движение к асимметрии в последней строке.

Результаты исследования отражены в таблице и двух диаграммах. Как видно из таблицы, первая группа логотипов оказалась самой малочисленной — она на порядок меньше остальных групп. Это вполне понятно, ибо от этого времени вообще мало что сохранилось, а то, что сохранилось, трудно атрибутировать. Вторая группа, к сожалению, также не слишком велика по объему, и это легко объяснимо — в суровое военное и послевоенное время было не до товарных знаков. Только третья и четвертая группы содержат около тысячи товарных знаков и именно они отражают ясные тренды, которым вполне можно доверять.

Таблица

Количество проанализированных товарных знаков России XX—XXI вв.

	1900—1930 гг.	1930—1960 гг.	1960—1990 гг.	1990—2014 гг.
Асимметрия	35	70	449	707
Диссимметрия	15	24	87	70
Симметрия	12	54	329	175
зеркальная	10	46	281	127
переносная	0	1	11	7
поворотная	2	7	37	41
Итого знаков	62	148	865	952
Всего				2027



Отношение асимметричных/диссимметричных/симметричных паттернов в товарных знаках России

Процент от общего числа паттернов в группе

Наименование паттернов	1900—1930 гг.	1930—1960 гг.	1960—1990 гг.	1990—2014 гг.
Асимметричные	56,5	47,3	52,0	74,3
Диссимметричные	24,2	16,2	10,0	7,3
Симметричные	19,3	36,5	38,0	18,4

Поскольку диссимметрию следует рассматривать как один из типов симметрии, из диаграммы легко видеть, что на протяжении практически всего XX века симметрия и асимметрия в товарных знаках распределялись по принципу пятьдесят на пятьдесят. Только на рубеже XX и XXI веков наметился явный тренд в сторону асим-

метрии. Асимметрия в товарных знаках становится настолько популярна, что является сегодня основным графическим приемом в дизайнерских разработках. Этот факт отражает, хотя и с некоторым запозданием, общекультурные постмодернистские тенденции разрушения строгой классической формы. Активное развитие дизайна

как самостоятельной отрасли, совершенствование его инструментария, расширение информационных границ в дизайнерских сообществах только способствовали этой тенденции. Асимметрия как дизайнерский прием вытесняет симметрию.

Что касается самой группы диссимметричных паттернов, то на протяжении всего исследуемого периода она монотонно убывает. Нам представляется состоятельным следующее объяснение этого факта. В начале XX века разрабатываемые товарные знаки были репликами более ранних гербов и клейм, которые имели строгий симметричный абрис. Однако необходимые для товарного знака надписи привносили внутрь этого симметричного контура элементы асимметрии. Таков генезис диссимметрии в товарных знаках. Раскрепощенные идеи постмодернистских течений постепенно разрушали классический симметричный контур товарного знака, признаки диссимметрии в нем убывали, а сам знак становился асимметричным.

Из рисунка остается непонятной относительно слабая роль симметрии в начале XX века (первая группа товарных знаков). Объяснить это можно только малочисленностью первой группы, то есть симметричные результаты по этой группе скорее всего являются недостоверными.

Что касается распределения типов симметрии в группе симметричных паттернов, то здесь царит полная ясность. Можно убедиться в заглавной роли зеркальной симметрии не только в природе и искусстве, но и в прикладной графике дизайна. В среднем зеркальная симметрия в товарных знаках встречается в 5-6 раз чаще поворотной и в 10—15 раз чаще переносной симметрии.

Все типы симметрии на протяжении всего исследуемого периода времени достаточно стабильны. Зеркальная симметрия занимает интервал в 70—90 %, поворотная симметрия — интервал в 10—25 % и переносная симметрия — интервал в 0—10 %. Преобладание зеркальной симметрии, в особенности в послевоенные годы, можно объяснить и чисто утилитарными причинами — государственным заказом на разработку огромного числа товарных знаков для всех предприятий России. Это требовало максимально сжатых сроков, и проектировщики, только что окупившиеся в сферу дизайна, использовали наиболее понятный и простой графический прием — зеркальную симметрию. Зеркальная симметрия олицетворяла собой стабильность, монументальность, уверенность — характеристики, которые дизайнеры непосредственно связывали с имиджем компании.

Однако статичная зеркальная симметрия, сообразуясь с законом смены стилей в искусстве, должна была уступить место своим более динамичным собратьям — поворотной и переносной симметрии. И эта динамика отчетливо видна: хотя зеркальная симметрия и продолжает господствовать в товарном знаке, она явно ослабляет свои позиции, а навстречу ей устремляются более энергичные поворотная и переносная симметрии. Надо сказать, что прогресс в дизайне и профобразовании, множество российских и западных наработок в открытом доступе, спонтанность и непредсказуемость, которые благодаря

открытиям синергетики стали научной парадигмой конца XX века, способствовали развитию более свободного рисунка товарного знака.

Что касается незначительной роли переносной симметрии в паттернах товарных знаков, то в маленьком поле товарного знака ей просто негде развернуться. Конечно, есть замечательные исключения, каким является, например, переносная симметрия трех букв R вдоль диагонали квадрата в логотипе Рижского радиозавода, приведенном в нашей подборке. По этой же причине орнаментальная симметрия в товарном знаке просто отсутствует.

Отметим еще раз, что в маленьком паттерне товарного знака, как в капле воды, отражаются не только свойства рекламируемого товара, не только личная харизма автора логотипа, но и культурные коды времени, которому принадлежит логотип. В этом смысле товарный знак является прекрасной иллюстрацией к знаменитой метафоре *сада и пруда* Лейбница. Как писал в «Монадологии» Лейбниц, «...всякую часть материи можно представить наподобие сада, полного растений, и пруда, полного рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять такой же сад или такой же пруд» (Монадология, 67) [13, с. 425]. Товарный знак — малая капля в море культуры, несмотря на свою малость, есть тот же сад и пруд, в водах которого отражается вся культура. Динамика симметричных паттернов в товарных знаках России (и не только России) есть отражение непрерывного процесса, движущей силой которого является диалектика традиций и новаторства в культуре в целом.

Список литературы

1. Янг Чжень-нин. Закон сохранения четности и другие законы симметрии (Нобелевская лекция) // Успехи физических наук. — 1958. — Т. 66. — Вып. 1.
2. Петухов С.В. Матричная генетика, алгебры генетического кода, помехоустойчивость. — М.: Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2008.
3. Jablan S.V. Theory of Symmetry and Ornament. — Beograd: Matematički institut, 1995.
4. Волошинов А.В. Еще раз о математической традиции красоты // Вопросы философии. — 2008. — № 8.
5. Вейль Г. Симметрия. — М.: Наука, 1968.
6. Вигнер Ю. События, законы природы и принципы инвариантности (Нобелевская лекция) // Успехи физических наук. — 1965. — Т. 85. — Вып. 4.
7. Voloshinov A. Symmetry as a Superprinciple of Science and Art // Leonardo. — 1996. — Vol. 29. — No. 2.
8. Волошинов А.В. О союзе эстетики и математики в истории культуры // Обсерватория культуры. — 2006. — № 6.
9. Шубников А.В., Копчик В.А. Симметрия в науке и искусстве. — М.: Наука, 1972.
10. Урманцев Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии. — М.: Мысль, 1974.
11. Веркман К. Товарные знаки: создание, психология, восприятие / пер. с англ. — М.: Прогресс, 1986.
12. Победин В.А. Знаки в графическом дизайне. — Харьков: Веста; Ранок, 2001.
13. Лейбниц Г.В. Монадология // Г.В. Лейбниц. Соч. в 4 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1982.

УДК 187.01
ББК 87.3(2)

А.В. РАДИОНОВА

**ФИЛОСОФСКО-
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ
ТРАДИЦИЯ ОБРАЗА
«СОЗНАНИЕ → СВЕТ» И ЕЕ
ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ**

Рассматривается развитие представлений о связи сознания и света в философии и культуре, а также то, как русская лирика заимствует, использует эти представления в создании поэтической парадигмы. В отличие от других форм культуры лирика имеет больше возможностей раскрыть множество семантических вариантов архетипической парадигмы «сознание → свет». Эти семантические варианты исследуются с помощью сопоставительного анализа корпуса поэтических текстов авторов XIX—XX веков.

Ключевые слова: сознание, разум, мысль, свет, лирика, образ, семантика, парадигма, архетип, память, культура.

Древнее метафорическое представление, к которому восходит современная философия, сравнивает человеческое сознание с источником света. В философии образовалось направление «метафизика света», его основной постулат — все сущее произошло из света. Плотин развил учение Платона об уподоблении блага излучающему солнцу и обосновал учение об эманации. Согласно этому учению, бытие имеет природу света, сущностью которого является излучение. Человеческий разум порожден высшим Умом, истекает из него лучами света [1, с. 18, 61, 76—78, 96]. Этот божественный свет Плотин называл «умным светом». Учение было развито в средневековой философии, например, у Амальрика Бенского. Французский средневековый мистик считал, что в душе человеческой заложена искра Божья, которая стремится к соединению с Божественным



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

светом. Продолжение этих идей можно видеть у позднего Шеллинга¹. Ф.В.Й. Шеллинг неоднократно употребляет словосочетание «светлые мысли» [4, с. 31, 111, 119, 137, 151, 553, 569], которое имело не только образное, но и концептуальное значение.

Для раскрытия сущности рефлексии сознания образ «сознание → свет» применяли Г.В.Ф. Гегель («рефлексивное мышление — это свет в своем прямолинейном движении встречает зеркальную поверхность и отбрасывается ею назад», «рефлексивное сознание — это свет превращается в молнию мысли, ударяющую в самое себя и создающую, исходя отсюда, свой мир», «бытие рефлексии — это бытие, которое светится видимостью») и А. Шопенгауэр («самопознание — это воля зажигает себе на этой ступени свет») (цит. по: [5, с. 69, 70, 111, 157]).

К.Г. Юнг определил парадигму «сознание → свет» как архетипическую и подробно ее описал. Согласно его учению, «свет сознания имеет много степеней яркости»: от чуть заметного мерцания, свойственного примитивным формам жизни, до множеств точек свечения, характеризующих сознание человека (эго-сознание) [6, с. 387]. Юнг видел истоки такого представления у алхимиков и еще раньше — в философии Платона. Мистические писатели конца XVI — начала XVII века (например, Кунрат) в своих трудах обосновывали учение об искрах мировой души. Эти искры обожествлялись и воспринимались как потенциальные возможности будущего, «семена света, рассеянные в хаосе». Считалось, что эти искры исходят из Духа Божьего. Это также соответствует идеям Платона. Человеческий разум трактовался как одна из таких искр.

Юнг цитировал Парацельса, который предположил, что сущностью человека являются два начала: божественный ноумен и природный лумен. Идеи Парацельса развил его ученик Герхард Дорн, считая что *lumen naturae* — свет природы, озаряющий сознание, дан от Бога, а искры — это зародышевые точки свечения, вспыхивающие во тьме бессознательного. Природный свет в человеке суть его разум и мудрость, он возвышает человека над брэнной телесной сущностью.

Проведя анализ комплекса представлений о сознании в мифологии, астрологии, алхимии, Юнг сделал вывод: «Поскольку сознание всегда описывалось в терминах, производных от характеристик света, вполне допустимо предположить, что это множественное свечение соответствует тончайшим феноменам сознания» [6, с. 396]. Э. Нойманн, ученик Юнга и сторонник философского подхода к анализу психологии сознания, утверждал, что для сознательного Эго свет и сознание едины (так же едины тьма и бессознательное) [7, с. 38, 132—136].

¹ «Человек формируется в чреве матери, и лишь из мрака неразумного (из чувства, из желания — прекрасной матери познания) вырастают светлые мысли» [2, с. 109]; «Но свет, например, безусловно, аналог духа или мышления в протяженном мире, и если мы сведем это неопределенное понятие аналога к определенному понятию, то свет окажется не чем иным, как самим духом или мышлением...» [3, с. 478].

Образ проник во все сферы культуры. Он стал одним из основных масонских символов², был внедрен в историческую науку. Так, датский религиозный историк Фредерик Трёльс-Лунд создал оригинальную теорию, согласно которой восприятие света коллективным сознанием оказывает непосредственное воздействие на формирование культуры этносов и эпох³. Вслед за ним Эрнест Кассирер констатировал, что и само возникновение сознания в мифологических системах всегда представлено как сотворение света [10, с. 109—111].

Заметим, что в недавнем прошлом были проведены психологические исследования, имеющие целью подтвердить теорию о влиянии культурных символов на поведение человека. Исследования проводились на примере воздействия культурного артефакта: метафоры «инсайт → вспышка света». В результате было показано, что включающаяся лампочка — видимый символ понимания, прозрения, озарения — действительно активизирует сознание (и подсознание), ускоряя решение творческой мыслительной задачи [11, с. 696—700].

Тому, чтобы этот образ стал культурным символом и настолько глубоко проник в область коллективного бессознательного, немало способствовало и поэтическое творчество. Шеллинг, объясняя субстанцию света как основу идеального, приводит в пример Гомера, отождествляющего мысль со светом⁴.

Лирика воспринимается как форма выражения чувств. Однако многие авторы-лирики посвящают стихотворения рассуждениям о вечных вопросах бытия, в том числе — о природе разумного сознания человека, о природе мышления. Наряду с другими качествами разумного сознания поэты подчеркивают его светозарность.

Основанием литературной традиции образа «сознание → свет» можно считать и библейские тексты. Образ «мудрость → свет» неоднократно использовали Соломон и Дании⁵. Образ «разум → свет» находим у Луки, Матфея,

² «Сияющая звезда является одной из “неподвижных” драгоценностей логи: она располагается посередине и ассоциируется со священным огнем, горевшим в Храме Соломона, а также со “светом разума и благоразумием”, и светом истины, который путеводит вольному каменщику на его пути к добродетели» [8, с. 156].

³ «Колорит жизни <...> представляет собой не сумму прихотливых отблесков, а результат взаимодействия между светом неба и зеркалом человеческой мысли» [9, с. 6].

⁴ «Если Гомер пользуется для описания быстроты движения неподвластной времени мыслью, которая в своем странствии способна мгновенно промчаться через множество земель, то Свет в природе в его неподвластности времени мы можем сравнить только с этой способностью мысли» [12, с. 43].

⁵ Книга Екклесиаста: «И увидел я, что преимущество мудрости перед глупостью такое же, как преимущество света перед тьмою: у мудрого глаза его — в голове его, а глупый ходит во тьме...» (2: 13—14; см. также 8:1); «Книга притчей Соломоновых»: «... заповедь есть светильник, и наставление — свет...» (6: 23); «Книга Даниила»: «Есть в царстве твоём муж, в котором дух святого Бога; во дни отца твоего найдены были в нём свет, разум и мудрость, подобная мудрости богов...» (5: 11); «И разумные будут сиять, как светила на тверди, и обратившие многих к правде — как звезды, вовеки, навсегда» (12: ст. 3).

Иоанна, Павла⁶. Павел дает самое развернутое обоснование использования образа: «Все же обнаруживаемое делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть»⁷. Эффект прояснения действительности для субъекта и отражения мира сознанием объясняет одну из самых распространенных образных парадигм ментального в поэзии.

В поэзии неоднократно повторяется мысль о единстве ментальных проявлений, составляющих духовное и непременно светозарное основание личности. Приведем примеры из трех эпох. Ф.Н. Глинка: *У них чело яснилось думой, / Из-за которой ум сиял...* («Воспоминание о былом» [13, с. 113]); К.Д. Бальмонт: *Сознание, Сила и Основа — / Три солнца духа моего!* («Сознание, Сила и Основа...» [14, с. 662]); Н.М. Рубцов: *Соединясь, рассудок и душа / Даруют нам светильник жизни — разум!* («Философские стихи» [15, с. 397]).

Согласно теории Н.В. Павлович структура поэтического образа состоит из основания сопоставления (то, что сравнивается) и образа сопоставления (то, с чем сравнивается)⁸. Основаниями сопоставления данной парадигмы могут быть прямые понятия: мысль, ум, разум, сознание; а также опосредованные: голова, лоб (чело), мозг (части тела, имеющие отношение к разумному сознанию). Образы сопоставления — свет, лучи, светила небесные, излучающие свет природные явления (молния), рукотворные светильники (свеча, фонарь и тому подобное).

Образное выражение в данной парадигме возможно не только через прямое отождествление одного явления с другим (как, например, в образе 'сознание → маяк' стихотворения Бальмонта «Драгоценные камни» [14, с. 333]: *Камень огневой неверного Фомы, / Яркий хризолит оттенка золотого, — / Ты маяк сознания над прибоем тьмы, / Через тебя мы в Боге убедимся снова...*), но и путем непрямого, неявного отождествления. Так сознание в стихотворении Рубцова «Элегия» («Стукнул по карману — не звенит...») [15, с. 140] отождествляется с солнцем через состояние «быть в зените»: *В тихий свой, таинственный зенит / Полетели мысли отдохнуть.*

Единство пары «свет» и «сознание» обусловлено различными семантическими оттенками. В реалистической поэзии светлое сознание — это, прежде всего, со-

знание организованное, нравственное, прогрессивное (Н.А. Некрасов, «В.Г. Белинский»: *Кто в человеке брата видит, / Кто зло клеймит и ненавидит, / Чей светел ум и ясен взгляд, / Кому рассудок не теснят / Преданья ржавые оковы...* [17, с. 8]). Сознание является светом, потому что оно делает явным то, что не всем и не сразу заметно (Некрасов, «Умру я скоро. Жалкое наследство...»: *Я призван был воспеть твои страдания, / Терпеньем изумляющий народ! / И бросить хоть единый луч сознания / На путь, которым Бог тебя ведет...* [18, с. 40]).

Свет сознания «потребляет энергию» жизни. Сознание работает, анализируя материал, который предоставляют явления бытия: *Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом / Она дает гореть, дает светиться думам* (И.Ф. Анненский, «Прелюдия» [19, с. 126]). Сознание отождествляется с самой жизнью через атрибут света: *Довольствоваться роскошью беды — / в азартном и злорадном нераденье / следить за увяданием звезды, / втемешенной в мой разум при рожденье* (Б. Ахмадулина, «Так дурно жить, как я вчера жила...» [20, с. 152]). Образ подчеркивает динамизм мышления, скорость мысли: *Ум человека я, чья мысль быстрее зарницы...* (Бальмонт, «На огненном пиру» [21, с. 411]). Прорывы в деятельности сознания, моменты резкой активизации определяются как вспышки (Б. Пастернак, «Гроза, моментальная навек» [22, с. 155]: *Стал мигать обвал сознания: / Вот, казалось, озарятся / Даже те углы рассудка, / Где теперь светло, как днем!*). Сознание, как и свет, пронизывает пространство, познавая мир (Бальмонт, «Безгласная поэма» [14, 664]: *Стоит мне только подумать о чем, / Мысли в пространство стремятся, / Светятся в нем достающим лучом, / В гроздьях созвездий роятся*). Свет сознания может быть оружием, которое разит и слепит: *Нет, не мысли, — иглы молний / Возжигаешь в мозг врага* (А. Белый, «Созидатель» [23, с. 162]).

В русской лирике образ «свет сознания» отражает концепцию борьбы разума с силами тьмы. Разумное уничтожает темные стороны и несовершенства бытия. Так, у Е.А. Баратынского этот образ является центральным в стихотворении «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..» [24, с. 195]: *Всё мысль да мысль! Художник бедный слова! / О жрец ее! тебе забвенья нет; / Всё тут, да: тут и человек, и свет, / И смерть, и жизнь, и правда без покрова.* Поэт провозглашен жрецом мысли. Свет предстает как одна из главных экзистенциальных сущностей, составляющих бытие. Еще древние египтяне верили, что светозарность является одним из элементов человека (наряду с именем, телом, сердцем и др.) [25, с. 155—168]. Далее свет характеризует ментальное в образе «мысль → острый луч» и «жизнь земная бледнеет перед мыслью»: *Но пред тобой, как пред нашим мечом, / Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.* Светозарность наделяется двойственным значением: это и высшая сфера бытия, и оружие против земной обыденности.

Другая грань этой парадигмы реализует ситуацию, когда работа сознания проясняет сам разум. Эта грань проявляется в лирике Ап. Григорьева. Поэт был романти-

⁶ «Евангелие от Луки»: «свет к просвещению язычников» (2: 32); «Евангелие от Матфея»: притча о мудрых и неразумных девах со светильниками (2: 1—13). «Первое соборное послание святого Апостола Иоанна Богослова»: «Знаем также, что Сын Божий пришел и дал нам свет и разум...» (5: 20); «Второе послание к коринфянам святого Апостола Павла»: «Если же и закрыто благовествование наше, то закрыто для погибающих, для неверующих, у которых бог века сего ослепил умы, чтобы для них не воссиял свет благовествования о славе Христа» (4: 3—6).

⁷ «Послание к Ефессянам святого Апостола Павла» (5: ст. 12).

⁸ Автор настоящей статьи, предлагая считать образами слова в переносном значении (тропы), опирается на методику изучения образов и образных парадигм Н.В. Павлович. Образность реализуется путем соотношения одного понятия с другим (в сложных образах — с несколькими), прямого значения — с переносным через сравнение или отождествление. Каждый образ можно обозначить схемой X→Y, где X — левый элемент или основание сопоставления (то, что сравнивается), Y — правый элемент парадигмы или образ сопоставления (то, с чем сравнивается) [16, с. 13, 14, 36, 48—51].

ком не только в поэзии, но и в жизни. В годы студенчества он увлеченно изучал гегельянство с его культом разума и логики. Однако в жизни более ориентировался на чувства, отвергая логику и доводы благоразумия. В зрелые годы Ап. Григорьев стал приверженцем философии Шеллинга. Поэт считал, что не внешние догматы и правила определяют действия субъекта, но ему самому свойственная внутренняя светозарность, возникающая из единства чувств и разума [26, с. 186]:

Внутри души своей живущей
Ты центр увидишь вечно сущий,
В котором нет сомнений нам:
Тогда тебе не нужно правил,
Сознания свет тебя наставил
И солнцем стал твоим делам.
<...>
Присущ да будет разум вечно,
Где жизни в радость жизнь дана.
Тогда бывшее удержимо,
Грядущее заранее зримо,
Минута с вечностью равна.

Стихотворение, хотя и является переводом из Гете, отражает мировоззренческие взгляды поэта, согласно которым временная ограниченность земного бытия преодолевается разумно-чувственным восприятием красоты. Разумно-чувственный свет сознания управляет деятельностью субъекта, определяя этику и направление его поступков.

Свет сознания приобщает субъекта к сакральному, к небесным тайнам бытия. Бальмонт утверждает единство ментального и небесного в стихотворении «В душах есть всё...» [21, 168]: *В душах есть всё, что есть в небе, и много иного. / <...> Совесть, светильник опасный и жгучий, / Вспышки и блески различных огней, — Где, как не в ней, / Бури проносятся мысли могучей!*

Душа — это Слово, замысел, нежность, 'совесть → светильник', 'мысли → бури', и всё вместе наряду со вспышками и блеском различных огней. Концепция эманации пронизывает лирику Бальмонта, проявляясь в стихотворениях, в которых излучение света является «ипостасью божественного»: *От колеса солнечной колесницы / Небесный огонь долетел до людей, / Факел зажег для умов, в ореоле страстей. / От колеса солнечной колесницы / Кто-то забросил к нам в души зарницы...* («Праздник сжиганья» [27, с. 126]); *В тысячекратности молебельный свет свечи. / Сознание яркое, мой дух отсюда мчи* («Рубище» [28, с. 281]).

И.М. Меркулов в диссертационном исследовании дал характеристику представлений о значении и символической среде в современной Бальмонту философско-эстетической среде [29, с. 22]. В трактатах С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, А.Ф. Лосева, В.Н. Лосского повторяются отголоски учения об эманации — распространении Божественного на творение, подобном распространению, излучению света⁹. «Огонь сознания» —

концептуальный образ лирики Бальмонта¹⁰, пронизывающий всю творческую систему.

В стихотворении Бальмонта «Молитва о жертве» [21, с. 181] обычная ситуация «березу срубили для костра» изображена как жертвоприношение. Береза погибает в огне, освещаясь последним высшим светом, при этом зажигая сознание субъекта: *Она, прекрасная, отмечена была, / Рукой сознательной для бытия иного: — / Зажечься и гореть, — блестя, сгореть дотла, — / И в помыслах людей теплом зажечься снова. <...> Победно вспыхнет вдруг, вся свету предана, — / И огненной листвою оделся дух березы! // Я с жадностью смотрю на блеск ее огня: — / Как было ей дано, погибшей, осветиться! / — Скорее, Господи, скорей, войди в меня, / И дай мне почернеть, иссохнуть, исказиться!*

В стихотворении «Мудрость сердца» [14, с. 422] символом мудрого сердца у Бальмонта становится звезда: *Ты видал ли, как воздушно светит в сумерках звезда, / Как пред нею, вместе с нею, дышит вечером вода.* В этом стихотворении, как и в предыдущем, семантика света связана не только с излучением в пространство, но с передачей света другому объекту: *В этом мудрость, в этом счастье — увлекаясь, увлекать. / Зажигать и в то же время самому светло сверкать.* Ментальное здесь в соответствии с общей тенденцией, свойственной русской лирике, неразрывно связано с чувственным. Сердце должно быть умным: *Увлекая, увлекаться — мудрость сердца моего, / Этим я могу достигнуть слишком многого — всего!*

Как и для Бальмонта, для В.Я. Брюсова тема света одна из основных¹¹. Свой юношеский сборник стихотворений Брюсов открыл «Сонетом к форме» [37, с. 33], выразив в нем свое кредо. Он обнаруживает связь между формой и содержанием через излучение света: *Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка. / Так бриллиант невидим нам, пока / Под гранями не оживет в алмазе.* Бриллиант «оживает» после огранки именно потому, что начинает светиться особенным переливающимся излучением: особая форма делает его ценным, придает смысл. Мимолетное становится вечным, если особенным образом оформить его в слове:

сущего, которое посылает свет и тепло всему, подобно солнцу» [30, с. 179]. П.А. Флоренский: «"Свет умный", соединяющийся иногда с духовною "теплотою" и "благоуханием" — это и есть искомая нами разумная интуиция, интуиция, включающая в себя ряд своих обоснований, — совершенная красота как синтез абсолютной конкретной данности с абсолютною разумною оправданностью. Свет умный — это свет Самого Триипостасного Божества, сущность Божественная, которая не просто дается, но само-дается. Это — "свет разума", воссиявший для мира от рождества Господа Иисуса Христа...» [31, с. 96]. Н.А. Бердяев: «Познание есть возгорание света внутри бытия» [32, с. 213]. А.Ф. Лосев: «Свет, перенесенный в сферу смысла, и есть ум. <...> ...Свет есть смысл и форма» [33, с. 244—245]. В.Н. Лосский: «Божественный свет становится основой нашего сознания: в нем мы познаем Бога и познаем самих себя» [34, с. 175].

¹⁰ «В поэтическом сознании Бальмонта изначально заложена субстанциальная идея света» [29, с. 18].

¹¹ «Любимые словесные образы Брюсова — это образы света и тьмы, те и другие — в крайнем сгущении и напряжении» [36, с. 150].

⁹ С.Н. Булгаков: «Присутствие Бога в твари, вечность во временности, нужно понимать как теофанию, преломление в призме времени вечно

Так образы изменчивых фантазий, / Бегущие, как в небе облака, / Окаменев, живут потом века / В отточенной и завершенной фразе. А дальше Брюсов объединяет три понятия — мечты (ментальное), слово (формальное выражение ментального) и свет (отточенность и завершенность, совершенство формального выражения ментального): *И я хочу, чтоб все мои мечты, / Дошедшие до слова и до света, / Нашли себе желанные черты*. Сонет в творчестве Брюсова становится жанром философской лирики [38]. В своих эстетических исканиях Брюсов пришел к формуле «искусство как познание».

В отличие от «младших» символистов, Брюсов рационален по отношению к символу света. Брюсов вообще среди символистов выделялся сугубо рациональным складом ума [39, с. 113]. Если у младших символистов свет имеет мистическую природу и является атрибутом Мировой Души, то у Брюсова свет — это, в первую очередь, свет разума. Хотя разум, находящийся в свете, близок к сакральному: *Ангел благого молчания, / Душу себе покори / В час, когда брезжит сияние / Долго желанной зари! / В тихих глубинах сознания / Светят святыя огни!* (Брюсов, «Ангел благого молчания» [37, с. 469]), см. также «*L'enn'ui de vivre...*» («Я жить устал среди людей и в днях...»), «Сон» и др.

Шеллинг связывал свет и слово¹², он же охарактеризовал дух поэта как «чистый, единственно еще сияющий свет», который есть мудрое провидение [4, с. 489]. И в лирике образ «сознание → свет» устойчиво связан с темой слова. Слово — материальное выражение, проявление сознания, инструмент мышления. Эту связь слова, света и сознания мы встречаем у Ф. Глинки: *В устах носил алмаз живого слова, / А в голове луч вечный истин, мысль!..* («Все сущности вмести в себе природы...» [13, с. 103]). Комплекс «свет — слово — разум» неоднократно встречается в лирике Бальмонта: *Мысли сверкают, / Память жива, / Звучны слова*. («Земля» («Земля научает глядеть — глубоко, глубоко...») [14, с. 803]). Слова делают сияние мысли осязаемым, видимым: *Но качнулось коромысло золотое в Небесах, / Мысли Неба, Звезды-Числа, брызнув, светят здесь в словах* («Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть...» [29, с. 196]). Определенное движение и организация мыслей и слов создает систему творческого произведения, которое способно излучать свет: *Пляшут и мысли кругом и слова. / Мысли — мои? Или, может, чужие? / Если хотите, / Мысли сплетайте в лучистые нити, / Светлая ткань хороша, хороша, / Только не лгите...* («Огонь» («Огонь приходит с высоты...») [15, с. 765]). Мышление, речение и сам процесс плетения ткани произведения из этих материй составляют совершенное триединство творческой жизни, которой Бальмонт слагает гимн в стихотворении «Воскресенье» [28, с. 390]:

Слава доброму мышлению,
Слава доброму речению,
Слава доброму деянию,
Вечность — ярким трем огням.

<...>

Мысль — зерно, а слово — стебель,
Дело — колос пышной жатвы,
В триединстве — завершенье,
Трижды слава трем лучам.

Пастернак повторяет это же триединство «свет — слово — разум»: *А в перегонном кубе всё упрямей / Варилась жизнь, и шла постройка гнезд. / Работы оцепляли фонарями / При свете слова, разума и звезд* («Памяти Рейснера» [22, с. 226]). Алхимики изобрели перегонный куб, чтобы найти эликсир жизни. В перегонном кубе Пастернака варится сама жизнь. Квинтэссенция создается в процессе химической реакции элементов: работы, света, слова и разума. Поэты осознают слово светозарное как слово творческое, сотворенное и творящее¹³. О том же пишет Андрей Белый: *В строфах — рифмы, в рифмах — мысли / Создают новый свет...* [23, с. 163].

Сопоставления света и слова неоднократны у Брюсова (например, «ярко-певучие стихи» в стихотворении «Поэту» [37, с. 447]). У Брюсова большее значение и потому светозарность имеет не внешнее выражение мышления — сказанное и оформленное слово, но слово внутреннее, сокровенное. Он писал в стихах: *... мечты, / Дошедшие до слова и до света...*

Эти мечты предстают главным субъектом и имеют приоритетное значение. Слова светят именно благодаря своей сохранности в уме («Каждый миг» [37, с. 225]: *Все слова людьми забытых песен / Светят таинством порой в уме*). Этот свет в сознании может потухнуть при внешнем выражении, он — символ «невыразимого», того понимания высших истин бытия, которое есть в сознании, но не может быть выражено непосредственно в словесной форме: *Ангел благого молчания, / Душу себе покори / В час, когда брезжит сияние / Долго желанной зари! / В тихих глубинах сознания / Светят святыя огни! / Ангел благого молчания, / Душу от слов охрани!* («Ангел благого молчания» [37, с. 469]). Это стихотворение Брюсова — еще одна вариация на тему «невыразимого», которая является в русской лирике парадигмой, и наиболее актуальна в творческих системах Жуковского, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, Фета [41, с. 238]. Ф.И. Тютчев в стихотворении «Silentium» [42, с. 61] призывает к молчанию, к сокрытию мечтаний, которые он сравнивает со звездами в ночи. Безмолвный свет звезд тихой ночью противопоставляется дневным лучам: *Лишь жить в себе самом умей — /*

¹² «Первый период творения есть <...> рождение света. Свет, или идеальное начало, есть в качестве вечной противоположности темному началу творящее слово, освобождающее скрытую в основе жизнь из небытия, возвышающее ее от потенции к акту» [3, с. 147].

¹³ В «Записных книжках» А. Блока 1906 года есть запись, важная для понимания природы поэтического творчества. Чтобы открыть свое понимание этой природы, Блоку был необходим образ светящихся слов: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено» [40, с. 84].

Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум; / Их оглушит наружный шум, / Дневные разгонят лучи, — / Внимай их пенью — и молчи!..

Парадигма нашла свое выражение наиболее непосредственно и заостренно у В.Г. Бенедиктова, как это часто бывает в эпигонской поэзии [43, с. 97].

И, мысль земную оторвав,
От грешных уст не дай ей слова!
<...>

Пусть в эти дивные мгновенья,
Ее сиянием обвит,
Святой венец благоговенья
Твое чело оледенит ...

Свет сознания — это и память человека. Брюсов сгущает семантическую насыщенность образа «мысли → свет», используя понятие «светоч». Венок сонетов о развитии разумной деятельности в истории человечества был назван «Светоч мысли» [44, с. 383—389]. В нем дано описание культурной социодинамики, при развитии которой *Сияла людям Мысль, как свет в эфире*.

Время притупляет восприимчивость сознания субъекта. Это связано с процессом забывания: важное уходит в прошлое, воспринимается приглушенно или вовсе стирается из памяти. Воспоминания предстают вспышками в сознании. Однако все преданное прошлому безвозвратно уходит в сферу бессознательного, как бы похоронено в нем, являя себя призрачным мерцанием. Как и у Брюсова, у Блока образ «мысли → светлые» — символ исторической памяти. В стихотворении Блока «Опять с вековой тоскою...» [45, с. 287] из цикла «На поле Куликовом» в сознании лирического «Я» встают картины из прошлого: *Вздыхаются светлые мысли / В растерзанном сердце моем, / И падают светлые мысли, / Сожженные темным огнем...*

Пастернак в «Драматических отрывках» [46, с. 213] раскрывает тему времени. Он видит проблему искажения истинного бытия при воспроизведении прошедших событий в сознании потомков. В данном случае светозарностью наделяется время: *Этот день, что светит / Кустам и зданьям на пути к моей / Душе, как освещают путь в подвалы, / Не вечно будет бурным фонарем, / Бросающим все вещи в жар порядка <...>*. Однако свет характеризует время лишь постольку, поскольку он открывает это время сознанию: *Но век пройдет, и этот теплый луч / Как уголь почернеет, и в архивах / Пылливость поднесет свечу к тому, / Что нынче нас слепит, живет и греет, / И то, что нынче ясность мудреца, / Потомству станет бредом сумасшедших*.

Только настоящее обладает подлинным бытием, живой жизнью, правильным порядком. Уходя в прошлое, настоящее мрачнеет, становится лишенным смысла и разума: *Он станет мраком, он сойдет с ума, / Он этот день, и Бог, и свет, и разум. / Века бегут, боятся оглянуться, / И для чего? Чтоб оглянуть себя. / Наводят ночь, чтоб полдни стали книгой, / И гасят годы, чтоб читать во тьме*.

Свет сознания меркнет, когда наступает забвение. Это происходит и тогда, когда сознание деформировано под действием каких-то экстремальных обстоятельств. Такими обстоятельствами могут быть любовная страсть (А.А. Фет, «Вчера я шел по зале освещенной...» [47, с. 126]: *И в темноте тревожного сознанья / Былые дни я различил едва, / Когда шептал безумные желанья / И говорил безумные слова*), исторические катаклизмы (М.А. Волошин, «Петроград» [48, с. 20—21]: *Как злой шаман, гася сознанье / Под бубна мерное бряцанье...*). Сознание погружается во мглу и тогда, когда субъект устал (А. Вознесенский, «Похороны Гоголя Николая Васильича» [49, с. 26]: *Под Уфой затекает спина, / под Одессой мой разум смеркается...*); когда субъект переходит от яви к сну (Рубцов, «Бессонница» [15, с. 179]: *За мыслью мысль — какой-то бред, / За тенью тень — воспоминания, / Реальный звук, реальный свет / С трудом доходят до сознания...*).

Сознание совершенно погружается во тьму, когда жизнь субъекта подходит к концу, когда субъект умирает или стремится постичь тайну смерти: *Умирание — мерещится уму. / Смерть нам кажется. Лишь верим мы во тьму. / Эти сумерки сознанья и души, / Смерть всемирную пред ночью утиши* (Бальмонт, «Морана» [27, с. 530]); *Не хочу уходить, не хочу умирать, я дурак, / не хочу, не хочу погружаться в сознанья во мрак. / Только жить, только жить, подпирая твой холод плечом* (И. Бродский «Письма к стене» [50, с. 21]). У Ахмадулиной в «Северной балладе» (перевод из Михаила Квливидзе) [51, с. 378] лирический субъект видит в северной степи на снегу оборвавшиеся следы погибшего человека: *Иероглиф судьбы, / наделенный значением крика, — / человеческий след, / уводящий сознанье во тьму...*

Поэтическая парадигма образа «сознание → свет» имеет мифологическое, религиозное, философское основание. Светозарность свойственна разумному проявлению личности в единстве с другими проявлениями духовного: с душой, духом, а также с речевым, словесным выражением. Наряду с основным значением образа (делать невидимое видимым, непознанное открытым, понятным), у него существует целый ряд семантических оттенков. Образ актуализирует такие характеристики сознания, как правильная организация, быстрота мышления, высокий морально-этический уровень, способность к коммуникации, проникновение сознанием сквозь пространство и время, способность разума быть оружием в борьбе с силами тьмы и неразумностью, способность хранить в памяти прошлое, приближаться к Божественному. Световые градации в образах характеризуют изменение состояния сознания в стрессовых, экстремальных ситуациях, в ситуации между жизнью и смертью. Образ, заданный Платоном, сформировал общекультурную парадигму. При ближайшем рассмотрении он перестает казаться привычным, обыденным для поэзии, оживает, и сам уже как бы сверкает разными гранями неохватного разнообразия своих значений.

Список литературы

1. *Плотин*. Эннеады: в 7 т. Т. 5. Пятая эннеада. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005.
2. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Ф.В.Й. Шеллинг. Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989.
3. *Шеллинг Ф.В.Й.* К истории новой философии (Мюнхенские лекции) // Ф.В.Й. Шеллинг. Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989.
4. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989.
5. *Петров Ю.В.* Антропологический образ философии. — Томск: НТЛ, 1997.
6. *Юнг К.Г.* О природе психе // К.Г. Юнг. О природе психе. Сб. — М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2002.
7. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. — М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1998.
8. *Ионина Н.А.* 100 великих наград. — М.: Вече, 2003.
9. *Трёльс-Лунд Ф.* Небо и мировоззрение в круговороте времени. — Одесса, 1812.
10. *Кассирер Э.* Философия символических форм. В 2 т. Т. 2. Мифологическое мышление. — М.; СПб.: Университетская книга, 2001.
11. *Slepian M.L., Weisbuch M., Rutchick A.M., Newman L.S., Ambady N.* Shedding light on insight: Priming bright ideas // Journal of Experimental Social Psychology. — 2010. — № 46 (4).
12. *Шеллинг Ф.В.Й.* Об отношении реального к идеальному в природе / Ф.В.Й. Шеллинг. Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989.
13. *Глинка Ф.Н.* Сочинения. — М.: Советская Россия, 1986.
14. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. — М.: Терра, 1994.
15. *Рубцов Н.М.* Звезда полей. Собрание сочинений. — М.: Воскресенье, 2001.
16. *Павлович Н.В.* Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М., 1995.
17. *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем. В 15 т. Т. 4. — Л.: Наука, 1982.
18. *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем. В 15 т. Т. 3. — Л.: Наука, 1982.
19. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. — Л.: Советский писатель, 1990.
20. *Ахмадулина Б.А.* Избранное: Стихи. — М.: Советский писатель, 1988.
21. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1969.
22. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 1. — М.: Слово/Slovo, 2004.
23. *Белый А.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1990.
24. *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1989.
25. *Шенкао М.А.* Основы философской танатологии. — Черкесск: КЧТИ, 2002.
26. *Григорьев А.А.* Поэзия. Проза. Воспоминания; *Фет А.А.* Поэзия. Проза. Воспоминания. — М.: Слово/ Slovo, 2000.
27. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. — М.: Терра, 1994.
28. *Бальмонт К.Д.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. — М.: Художественная литература, 1980.
29. *Меркулов И.М.* Поэтика света и тени в лирике К.Д. Бальмонта: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2010.
30. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. — М.: Республика, 1994.
31. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. — М.: Правда, 1990.
32. *Бердяев Н.А.* Царство Духа и царство кесаря. — М.: Республика, 1995.
33. *Лосев А.Ф.* Перводанная сущность // А.Ф. Лосев. Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994.
34. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. — Москва: Центр «СЭИ», 1991.
35. *Бурдин В.В.* Мифологическое начало в поэзии К.Д. Бальмонта 1890—1900-х годов: дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 1998.
36. *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования // В.М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977.
37. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1973.
38. *Казеева Е.А.* Эстетика и поэтика символизма в лирике В.Я. Брюсова, 1892—1909 годы: дис. ... канд. филол. наук. — Саранск, 2003.
39. *Воскресенская М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX—XX в. — М.: Логос, 2005.
40. *Блок А.* Записные книжки. 1901—1920. — М.: Художественная литература, 1965.
41. *Абрамова В.И.* Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В.А. Жуковского к К.К. Случевскому: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2007.
42. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1987.
43. *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1983.
44. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 3. — М.: Художественная литература, 1973.
45. *Блок А.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. — М.: Издательство художественной литературы, 1955.
46. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 2. — М.: Слово/Slovo, 2004.
47. *Фет А.А.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1982.
48. *Волошин М.А.* Пути России: Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1992.
49. *Вознесенский А.А.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1984.
50. *Бродский И.А.* Сочинения. В 7 т. Т. 2. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
51. *Ахмадулина Б.А.* Сны о Грузии. — Тбилиси: Мерани, 1979.

УДК 811
ББК 87.7

О.А. ГУБАНОВ

СИМУЛЯКРЫ В ДИГИТАЛЬНОМ БЫТИИ МУЗЫКИ. СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ СИМУЛЯКРИЗАЦИИ ДИГИТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Представлены результаты художественно-эстетического анализа дигитально-модифицированной музыки. По мнению автора, симулякризация является одним из базовых свойств цифрового бытия музыки. Выделены уровни симулякризации дигитальной музыки — семантико-синтаксический (сочинение и исполнение музыки, запись фонограммы) и прагматический (воспроизведение, интерактивное восприятие).

Ключевые слова: музыка, дигитальность, виртуальность, симулякр, запись, обработка звука, интерактивность, ультрамузыка.

С 80-х годов XX века обретает популярность новый способ фиксации аудиоинформации — цифровой (или дигитальный). По сравнению с аналогом, он технически более совершенный и достоверный. Возникает целый дигитальный универсум — беспрецедентная в истории человечества виртуальная звуковая среда, которая предлагает новые способы сочинения, исполнения и даже восприятия музыки. Несмотря на доступность и технологическую точность цифровой записи, субъективно она зачастую проигрывает аналогу. Если профессиональная аналоговая запись отличается теплотой, благородством и богатством гармоник (а зачастую и некой эстетической дистанцией, отдаляющей ее от слушателя), то цифровая запись всегда более «холодная» и проигрывает аналогу в передаче душевных чувств исполнителей, хотя технически более достоверна. Цифровая запись стремится компенсировать собственную недостоверность последующей обработкой звука, который все же не становится подобным акустическому прототипу, но «обманывает» слух ложным совершенством (совершенством динамических, частотных и пространственных характеристик), техническим совершенством, делающим звук «лучше» первоисточника.

В дигитальной записи с помощью аналого-цифрового преобразователя звуковые колебания превращаются в последовательность импульсов, представляемых на компьютере в виде чисел, и могут быть сохранены на физическом носителе для последующего воспроизведения записанного сигнала. При помощи специальных устройств и программного обеспечения цифровые аудиоданные могут быть подвергнуты любой коррекции (добавление сэмплов, изменение тембра, скорости звука, вырезание и склеивание аудиофрагментов и т. д.). Как правило, для наиболее совершенного звучания применяется комплекс технико-эстетических процедур. Аудиотрек подвергается очистке от шумов, неизбежных при аналого-цифровом преобразовании, динамической и частотной редактуре, добавлению пространственно-стереофонической информации. В дигитальности появляется возможность

генерировать собственные звуки, не имеющие никаких реальных акустических прототипов. Для воспроизведения цифрового звука применяется специальное оборудование: музыкальные центры, цифровые плееры, компьютеры со звуковой картой и установленным программным обеспечением.

Сегодня цифровые аудиотехнологии используются массово. Не только в академическом авангарде, но и в самой широкой массовой культуре. В ней дигитальность, благодаря огромным новым возможностям, стала единственным стандартом. Выход аудиотехнологий из пространства элитарных экспериментов в массовое культурное распространение невероятно обострил тему аудиодигитальности, поставил огромное количество новых проблем, которые в самом общем виде рассматриваются в данной статье.

Синтезированный, программируемый звук как симулякр

С появлением дигитальности возник вопрос о природе цифрового звука, релевантности системы «0» и «1» для запечатления музыки и чисто технически — как акустической волны, и метафизически — насколько пригодны нули и единицы для того, чтобы фиксировать ее духовную сущность. Нередко приходится слышать от музыкантов-академистов, что в цифровом звучании классики пропадает что-то самое главное. Специфика компьютерной обработки и передачи информации, базирующаяся на последовательности двух цифр («0» «1»), создает идеальную среду для бытования симулякров.

На самом деле основы симулякризации чисто технические. Дело в том, что любая цифровая запись в основе своей имеет бинарный код, имитирующий физические колебания реальных акустических источников или синтезирующий собственные звуки. Слушая дигитальный аудиопроduct, нужно помнить, что имеем дело с неким техническим симулякром — подобием живого источника звука или не имеющим никакого прототипа дигитальным

объектом. Возможно также комбинирование этих типов в одном аудиосигнале. Бинарный способ записи никогда не сможет адекватно передать звучание живых инструментов, и всегда будет вносить значительные искажения. Он всегда снимает лишь часть звуковых волн, не улавливая всех отражений — полноты стереопанорамы.

Таким образом, звук отрывается от естественной акустической среды обитания и в общем-то теряет образ, сохраняя лишь подобие, то есть становится симулякром в самом классическом смысле. Симулякризация в дигитальном музыкальном пространстве хорошо прослеживается в сэмплировании звучания акустических инструментов. Виртуальные симулякры акустических инструментов бывают нескольких уровней: от симуляции достоверной копии (сэмплы Steinway, 50 гб) через деградирующие «копии» (виртуальный, встроенный в Sonar XI сэмплер рояля) к низшему уровню, где «идея» (саунд) акустического инструмента значительно искажена (GENERAL MIDI на встроенной звуковой карте). Дигитальное аудиопространство вбирает в свое поле имитацию реального бинарно-операциональным лишь как один из возможных уровней.

Компьютер не смог создать синтезированным способом идеальные симулякры акустического пространства. Однако при этом наметилась новая тенденция гиперсимуляции: создание антропо-кибернетического симулякра (сэмплирование живого «Steinway» и дальнейшее его преобразование).

Характерно, что, разорвав связь со своей естественной акустической, «природной» средой обитания, дигитально-модифицированная музыка была вынуждена разорвать заодно и с нотным письмом — еще одной своей традиционной, хотя и вовсе не исконной средой. Ведь именно появлению нот, нотной грамоты во многом обязано развитие музыкального искусства в последние несколько столетий. Наличие письма, нотного письма, способствовало формированию уникальной европейской музыкальной культуры. Со сменой стилей, эпох модифицируется и нотная запись. Легко уловить идентичность графики нотного письма и той музыкальной эпистемы, к которой она принадлежит. Так, со времен барокко и вплоть до авангардизма можно уловить все большую собранность, концентрированность нот, все большее количество специальных знаков, авторских ремарок и др.

При этом дигитальный период обозначил следующий шаг — полный отказ от нотной записи с любым количеством ремарок вообще, поскольку такая запись стала просто нерелевантной новому предмету. Теперь радикально сместилась роль средств выразительности и новые их преобразованные виды уже никак не зафиксировать «традиционным» письмом, оно переходит в электронно-цифровой вид, чем обусловлена прерогатива новой категории — саунда.

Современная цифровая музыка не может быть достоверно отражена в нотной записи, она распространяется в аудио- и MIDI-форматах¹.

Для создания симулякра живого исполнения MIDI-дорожки намеренно «искривляются», так создается подобие живого исполнения или просто не квантизируются (т. е. не выравниваются идеально по длительностям). С целью оживления MIDI можно сделать в аудиотреке незначительные темповые сдвиги, создающие ощущение дыхания музыки. Есть возможность также «расстроить» некоторые инструменты (эта функция называется *detune*), чтобы привнести в музыку живую интонацию (естественно, в виде ее симулякра).

В некоторых сэмплерных библиотеках инструменты изначально немного расстроены. Однако вряд ли это спасает цифровой софт от «синтетической примеси» в звуке. Дигитальные сэмплерные библиотеки представляют собой коллекции записанных «живых» инструментов (всего их диапазона и всех видов артикуляций) и создание на их основе виртуальных копий, использующих принцип петель и паттернов. В этих петлях (зацикленных воспроизведениях отдельных звуков и артикуляций) едва ли решается проблема адекватной передачи гармоник (обертонов), имеющих в живом исполнении. За счет наслаивающихся друг на друга гармоник при переходе одного звука в другой создается богатство звуковой палитры, но в цифровой записи возможна лишь бледная симуляция этой незыблемой основы акустической музыки с помощью моделирования искусственных обертонов. Впрочем, в некоторых посредственных сэмплерных библиотеках эта проблема вообще никак не решается и обертоновое наполнение музыки вообще не учитывается. В наиболее «продвинутых» библиотеках реализуется идея создания симулякра, который оказывается совершеннее оригинала. Для этого записанные сэмплы подвергаются всевозможной обработке, становятся более близкими, яркими, эффектными. Но при прослушивании эта «блестящность» быстро приедается, в ней всегда присутствует налет мертвенности и неестественности.

Итак, непередаваемая в дигитальности естественность компенсируется симулякром естественности — неестественностью, которая стремится выглядеть лучше естественности и в конечном счете поглотить ее, чтобы более не соотноситься ни с каким первоисточником, стать самодостаточной виртуальной реальностью.

Помимо сэмплерных библиотек живых инструментов в компьютерных программах или на специальном «железе» оборудовании (синтезаторах, рабочих станциях, тон-генераторах, DSP-платах) имеется огромное количество электронных сэмплов. И, по сути, они — чистой воды симулякры, поскольку лишены какой бы то ни было референции. Многие электронные звуки создаются в компьютере или на специальном «железе» с нуля, то есть не имеют прототипа ни на каком уровне бытия и реальности, а по сути и никаких миметических качеств и никакого эмоционально-духовного наполнения. Отсюда прямо напрашивается вывод о том, что вся «алеаторическая»

¹ MIDI — это цифровой способ обмена данными между электронными музыкальными устройствами. MIDI позволяет кодировать различные

данные: туше, громкость и иные акустические параметры, тембр, темп и тональность с точной привязкой во времени.

музыка, сделанная исключительно с использованием этих звуков-тембров-сэмплов-лупов (House, Drum and Bass и др.), — также симулякр. Так это или нет — хороший повод для дискуссии, однако очевидно, что в любом случае музыка, основанная на синтезированном звуке, — нечто принципиально иное по отношению к музыке традиционной, акустической. Она иначе слушается, иначе воспринимается, иначе преподносится, и даже создается, сочиняется она совершенно иначе. И это подводит к следующей, созданной дигитальностью проблеме.

Сочинение музыки как симулякр

Когда-то, когда техника, еще даже и не цифровая, только начала проникать в композиторское творчество, — это многих взбудоражило, об этом много говорили, это обсуждали и в частности — автоматизацию, технологизацию композиторского процесса. Появление технологий породило страх, что теперь именно технические устройства и станут композиторами. Впрочем, в действительности ситуация, в которой находятся сегодня создатели музыки, эти самые «живые» композиторы, уже очень сильно отличается от прежней, и технологии действительно играют в ней одну из ключевых ролей. Изменения фундаментальные, порой даже на уровне рецепции. Ведь все чаще музыка делается и редактируется визуально в компьютерных программах, на рабочей станции или портостудии. Глаза композитора становятся не менее востребованными, чем уши.

Но дело, конечно, не столько в этом, сколько в том, что дигитальные технологии обладают весьма широким потенциалом в плане работы со звуком, в то время как традиционные музыкально-выразительные средства практически исчерпали себя и обречены на бесконечное самоповторение. Новый широкий технический потенциал располагается в основном не в области привычной для композиторства — технологии не помогают создать новые мелодии или гармонические ходы (тут едва ли можно придумать что-то новое с технологиями или без них). Вся безграничность возможностей дигитальной техники — в другой области, она касается тембров, стереопанорамы, глубины, компактности, степени плотности/разреженности звучания, в конечном счете, всего того, что и выливается в понятие саунда. Именно в области экспериментов с саундом и начинают сосредоточиваться основные творческие силы.

Нужно сказать, что развитие музыки уже довольно давно двигалось к этому. Начиная с конца XIX века, мелодия и гармония всё чаще уступают пальму первенства тембральным краскам (например, в импрессионистических звуковых полотнах К. Дебюсси и М. Равеля), сонорным звучностям («Атмосферы» Д. Лигети, «Трен» К. Пендерецкого и т. д., почти все авангардисты отдали дань сонорике). Однако с цифровыми технологиями эта тенденция дошла до своего логического завершения. Музыка, оказываясь в дигитальном пространстве, приобретает еще одно измерение — кибернетически-акустическое, она становится искусством саунда.

Дигитальная технология ведет к тому, что сочинение музыки начинает все больше напоминать симулякр. Отчасти это связано с тем, что теперь зачастую с большим основанием композиторами можно назвать всю когорту сессионных музыкантов, аранжировщиков, как бы дописывающих в авторский концепт некое коллективное бессознательное. Равно как и звукорежиссеров, собирающих (часто алеаторическую) мозаику, звуковой пазл, корректирующих его, вдыхающих в него жизнь, создающих саунд-концепт, саунд-эстетику. Сочинение музыки становится гипер-интертекстом, куда каждый участник «сейшна» вносит свою лепту. А композитор — лишь автор самой общей идеи, концепта «эйдоса», генеральной интонации, того, что отличает данный трек от другого.

К тому же сам ход процесса создания музыки в дигитальной среде ведет к тому, что значение слова «композитор» как нельзя более приближается к своей этимологии (лат. *compositor* — составитель). Это ведь иллюзия творчества — использовать эффекты, паттерны, сэмплы, лупы производителей «железного» музыкального оборудования и программного софта и без стеснения ставить свою фамилию под очередным как-бы-музыкальным опусом! Производители софта всячески потакают моде в среде композиторов комбинировать музыку из готовых мелодических, гармонических, ритмических, текстурных «нарезок». Во многих сэмплерных библиотеках представлены уже готовые фрагменты, часто с обозначениями темпа, тональности (например, библиотеки сэмплов в *wave*-формате «Vergeance»).

Неудивительно в итоге, что не только роль композитора, но и сам процесс его работы все больше и больше напоминает симуляцию — созидание, внутренний смысл, первообраз которого давно утрачен. Связь создателя музыки с естественным пространством звука и с естественным пространством внутренних смыслов — как бы два разных, не очень взаимосвязанных и совершенно необязательно пересекающихся явления. Однако на практике сегодня все чаще выходит так, что обе — случайно ли это или нет — разрываются одновременно.

Между тем собственно композиторская часть работы — создание музыки — это лишь первый этап и первая ступень дигитальной лестницы. Над ней возвышается следующая ступень, вклинивающаяся между арт-объектом и реципиентами запись и обработка аудиотреков.

Запись фонограммы и модификация дигитального звука как гиперреально-симулятивные процессы

За изменениями в композиторском процессе сегодня стоит много других изменений звука, которые совершаются в дигитальном пространстве уже на стадии пост-композиторской, хотя и все реже эту стадию «пост» можно как-то вычленишь, отделить от собственно процесса сочинения. Ведь сегодня появляется много музыки, бытие которой исключительно дигитально, она никогда не исполнялась (в традиционном смысле), но лишь записывалась в студии «кусками» — фрагментами, не звучала

по-настоящему, но существует исключительно в виде последовательной смены цифр. Она гиперзависима от техники, техника диктует ей многое.

Впрочем, для любой музыки, вне зависимости от ее способности бытовать вне цифрового контекста, наступает сегодня момент записи дигитальной фонограммы — особый процесс: это не сочинение музыки, это не исполнение, это даже не музицирование. Здесь никто не может назвать себя автором, хотя каждый вносит свою лепту. Здесь нечего интерпретировать, хотя роль интерпретатора отчасти берут на себя звукорежиссер, мастеринг-инженер. Именно они отвечают за конечный саунд, за «эстетическую ауру» музыки. Это гиперинтертекст, куда все сессионные музыканты «дописывают» что-то от себя.

Музыка, которая получается на выходе таких экспериментов, столь же далека от музыки в традиционном понимании, как и 5D боевик от шекспировского театра, но это не значит, что она, музыка, становится проще, примитивнее. Для создания качественного музыкального продукта необходимо потратить гораздо больше усилий, чем в прежние времена, нужно больше способностей, больше знаний, больше людей, несоизмеримо больше денег.

Однако при этом на стадии записи и обработки в дигитально-ориентированной и дигитально-модифицированной музыке происходит смещение ценностных установок: главным становится качество звука, умение обработать музыку, скрывая возможные недостатки исполнения. Подчас это «улучшение» делает неестественными голосовые или инструментальные тембры. Но эта неестественность принимается за правило и становится естественной в рамках цифровой музыки.

Ту же тенденцию легко проследить в сегодняшних аудиозаписях звезд эстрады — в них нет ни одной ошибки, они просто невозможны. Исполнение ими музыки гиперреально, так как каждое ее воспроизведение совпадает с самим собой. Коммерческая музыка искусственно идеальна: электронные аналоги живых инструментов и голосов совершеннее настоящих, они не скрипят, не пищат, не фальшивят, они безупречны. Певец стремится быть сверхчеловеком, ему нужен не только идеальный голос, но и идеальная внешность, идеальный клип, идеальный продюсер, идеальная запись, и только тогда он состоится как товар, тогда он может котироваться.

Искусство звукорежиссуры предусматривает целый набор «косметических процедур» для голоса (типа обработки де-эссером и ревербератором), в «криминальных» случаях голос накачивают метафорическим латексом и ботоксом (исправляют фальшь тюнером, «осветляют» пение эксайтером). В результате «тело голоса» в поп-музыке становится безупречно-идеальным и абсолютно безжизненным.

Собственно говоря — это лишь органичная часть процесса, ведь современная поп-музыка вообще становится гиперреальным герметичным художественным пространством. Гиперреальным — так как напрямую корреспондирует с масс медиа и виртуальностью и способна на бесконечное тождественное воспроизведение самой

себя. Это бесконечное самовоспроизведение начинается со способа делания фонограммы, когда, например, такты барабанных лупов-партий копируются-клонировются, вставляются в следующий такт (или, например, копирование припева после каждого куплета в вокальной партии), а заканчивается тиражированием, распространением на электронных носителях клонов музыкальной продукции. Гиперреальность, получаемая в результате клонирования, есть среда симулякров.

Однако и за пределами поп-вселенной эволюция звуко-техники оказывает значительное влияние на музыку. Используемые способы аранжировки, выстраивание фактуры в современной музыке во многом обусловлены переходом к многоканальной записи, возможностям стереофонии, совершенствованием технологии звуко-синтеза, внедрением стандарта General MIDI и др. Записанный и обработанный звук оказывается в виртуальном аудиопространстве.

Созданное звукоинженерами аудиопространство не всегда соответствует тем акустическим условиям, к которым мы привыкли в реальности. Собственно, большая часть акустической картины в виртуальной музыке искусственно моделируется: компрессия, эквализация, реверберация (как эмуляция отражений несуществующих пространств), расширение стереобазы (добавление звуку пространственной информации — симуляция пространства) — всё это технологические ухищрения, переводящие музыку в гиперреальную плоскость. В последнее время стало модно выпускать программные продукты, связанные с обработкой и сэмплированием звука, которые имитируют поведение и звучание дорогих цифровых и аналоговых устройств. Как правило, программные продукты уступают в качестве «оригиналам», являются некой деградирующей копией, бесконечно приближающимся к первоисточнику симулякру, который никогда не сможет стать неотличимым от первоисточника, поскольку использует иные принципы кодирования аудиоинформации.

Звуковая обработка — это попытка компенсировать «дефектность» изначальной записи (и — шире — живого звука вообще). Уже заявленная проблема — невозможность полностью адекватно передать естественную акустическую картину в среде единиц и нулей порождает множество аудио-недостатков в процессе записи и — множество путей борьбы с ними, которые в свою очередь принадлежат уже целиком пространству симуляции. Так, расстановка множества микрофонов вокруг и вдали от аудиоисточника призвана сгладить этот недостаток, но на самом деле предлагает лишь гиперсимулякр «присутствия» инструмента, маскируя невозможность аутентичной записи.

Искажения вносятся также в момент преобразования аналогового сигнала в цифровой. Шумы цифровых приборов неизбежны — и их затушевывают при сведении, внося тем самым очередной слой искусственных искажений, который непременно будет присутствовать в каждой записи.

После записи начинается сведение, которое является попыткой сгладить недостатки цифры и возратить

инструменту его «реальное» (скорее даже, гиперреальное) звучание, при помощи комплекса технологических процедур. Модным становится такое преобразование записанного звука, которое делало бы его лучше (с точки зрения кибернетической логики), чем он был до оцифровки: «ближе», эффектнее, чище, стерильнее. Ему добавляют пространственной информации, глубины, изменяют частотные характеристики и т. д. При записи и сведении/мастеринге музыкальной продукции «в цифре» симулируются динамика и пространство. Ведь в «реальности» обычно все музыкальные инструменты по громкости звучат не так, как в записи и тем более никак не компрессируются и не эквализуются. Динамический диапазон в цифре корректируется как для создания более выгодных эстетических характеристик звука (плотность, ясность и др.), так и для технического соответствия требованиям массмедиа (на телевидении любой звук подгоняется под определенные динамические и частотные характеристики). Снятый микрофонами звук значительно отличается от живого, естественного, так фортепиано записывается обычно четырьмя-пятью, а то и более, микрофонами, для наиболее выгодного ярkobроского звучания в цифре.

В записи часто все музыкальные инструменты располагаются по панораме не так, как в жизни. К тому же они обрабатываются ревербераторами для создания как бы живого жизненного пространства, в действительности это его компьютерная или «железная» симуляция. Часто в реальности не существует помещения с такими пространственными характеристиками, которые симулируются ревербераторами.

В конечном итоге весь процесс сведения и обработки направлен на одну цель — замаскировать невозможность фиксации реального музыкального образа, создания его неискаженной цифровой копии. Фактически эта маскировка приводит к созданию образа далекого от подлинника по сути, но в то же время — даже гиперреального.

Посредством психоакустических процессоров, компрессоров и эквалайзеров возникает эффект твердо-плотно-близкой музыки. Звук становится гипернавязчивым, не оставляет места никакой эстетической дистанции, не иначе как вдалбливается непосредственно в сознание и подсознание. Именно этого пытаются добиться в процессе записи фонограммы и обработки — в конечном итоге создать такой идеальный симулякр, который скрывал бы отсутствие чего-то ключевого, но при этом был бы идеальнее идеала и реальнее самой реальности.

Прагматический уровень симулякризации дигитальной музыки.

Воспроизведение музыки как симулякр

На самом деле гиперреальность дигитальной записи — всего лишь очередная ступень. В дигитальной культуре музыке предстоит стать еще более реальной — гипер-гиперреальной на следующей ступени дигитальной лестницы — в момент музыкального воспроизведения. Здесь сегодня тоже включаются в дело особые логика

и принципы. Они очень тесно смыкаются с постмодернистским пространством гиперреальной симуляции. Об этом пишет Ж. Бодрийар. Он констатирует, что все современное искусство погружено в сферу гипертехничности, гиперэффективности, гипернаглядности. Не остается никаких белых пятен, никаких пустот, никаких эллиптических намеков, никакой тишины. Искусство, по замечанию Ж. Бодрийара, идет по пути высокого разрешения, по пути бессмысленного совершенствования четкости образа. Такой сверхчеткий образ перестает быть собственно образом. Он превращается в реальность, осуществляясь в реальном времени, в то время как абсолютное разрешение, реалистическое совершенство образа лишает образ способности порождать иллюзии. Апогей обезображивания образа связан с его дигитализацией и виртуализацией, здесь образ перестает быть образом. Ведь смысл образа состоит в абстрагировании от трехмерного мира и переходе в двухмерный мир. Иллюзия, в философии Ж. Бодрийара, обретает силу благодаря тому, что образ вычитает у реальной трехмерности одно измерение. Виртуальность, напротив, заставляет нас войти в образ, воссоздавая поддельную реальность в трех измерениях и даже добавляя к реальности еще одно — четвертое измерение, превращая ее тем самым в гиперреальность. За счет этого, по мнению Ж. Бодрийара, уничтожается иллюзия. Виртуальность стремится к созданию совершенной иллюзии. Но при этом она прямо противоположна созидательной иллюзии образа. Виртуальность создает иллюзию «рекреационную», рекреативную, реалистическую, мимическую, голографическую. Иллюзия гиперсходства, иллюзии совершенного реалистического стереотипа убивает в иллюзии ее глубинное измерение.

Именно это рассуждение Ж. Бодрийара имеет прямое отношение к такому дигитальному тренду, как гиперреальная виртуализация звука на стадии воспроизведения (культ стереофонии, переходящей в квадрофонию, и т. д.). То есть все технологии воспроизведения, направленные на максимальное погружение слушателя в виртуальное пространство звука, его окутывание им. Стереофония, пишет Ж. Бодрийар, в своей технологичности кладет конец обворожительности и восприятию музыки [1]. Появление квадрофонической техники французский эссеист считает идеальным музыкальным преступлением. Это совершенное воспроизведение звука нивелирует собственно «музыкальную иллюзию», которая, как и образ, принадлежит параллельной вселенной. Звук возводится в ранг предмета. Усовершенствованный, он оказывается непосредственно данной вещью, а не тем, что воспринимается издалека [2, с. 90].

Ж. Бодрийар считает технологическим безумием попытки воспроизвести музыку Баха, Монтеверди, Моцарта «квадро-мультифонически», ведь она никогда не существовала в таком виртуально-дигитальном «пространстве», которую так никто никогда не слушал и не сочинял, чтобы так слушать. Впрочем, говорит Ж. Бодрийар, ее и не «слушают». Дистанция, позволяющая слушать музыку (скажем, на концерте), сведена на нет, вы обложены со

всех сторон, нет больше музыкального пространства. Всё — одна тотальная симуляция эмбиента, отнимающая у слушателя тот минимум аналитического восприятия, без которого музыка лишается своих чар.

Ж. Бодрийар пишет, что четвертое измерение, добавленное к музыке, — это орудие кастрации реципиента, лишаящее способности получать музыкальное наслаждение. Здесь начинает завораживать иное — техническое совершенство, hi-fi, «высокая верность». Неизвестно, правда, чему верна эта верность, ведь где начинается и где кончается реальность и умопомрачение ее перфекционистского воспроизведения? Техника, совершенствуя средства синтеза, усугубляет критерии анализа и разрешающей способности. Так что полная верность, исчерпывающая точность применительно к реальному становятся невозможны. Реальное превращается в умопомрачительный фантазм точности, теряющийся в бесконечно малом. «Нормальное» трехмерное пространство по сравнению с двухмерным — это деградация, обеднение вследствие избыточности средств. По мнению Ж. Бодрийара, квадрофония, гиперстерео, hi-fi — это явная деградация [3, с. 71—72].

Отсутствие романтизирующей дистанции эффекта сцены заходит сегодня гораздо дальше: сценой оказывается все вокруг, и не только потому что сценическое действие окружает человека как звуковая картина, но и потому, что сам он становится этого действия непосредственным участником — нормой для цифровой вселенной становится интерактивность музыкального восприятия.

Интерактивность музыкального восприятия

Одно из существенных свойств дигитально-виртуальной музыки — интерактивность. Пользователь персонального компьютера, оснащенного колонками или наушниками, теперь может самостоятельно регулировать громкость треков, начинать прослушивание с произвольно выбранного места, создавать списки воспроизведения. Во многих софтовых музыкальных проигрывателях имеется возможность частотной регуляции, подбора визуального ряда. Специализированные программы работы со звуком предлагают более широкий спектр возможностей управления звуком: от высотной коррекции до разного рода искажений. Таким образом, звуковые объекты реально трансформируются в соответствии с заданными параметрами. Еще Г. Гульд писал, что новые технологии формируют новый тип слушателя, который реально участвует в музыкальном творчестве. Такой слушатель способен вносить свой вклад в интерпретацию, изменяя параметры воспроизведения звука [4, с. 110—111].

В техническом плане мечта Г. Гульда вполне осуществилась. Достаточно заглянуть в интернет-пространство, чтобы это в полной мере ощутить, — там сегодня вся музыка, по сути, превратилась в гиперинтертекст.

Один и тот же музыкальный артефакт может: фигурировать под разными названиями (затрудняющими его «различание»); иметь разную длину (кто-то может

обрезать начало или конец) и разное звучание (кто-то загружал аудиофайл в социальную сеть с лицензионного CD-диска, кто-то в сжатом формате Мр3 или оцифровывал с кассеты). Появляются виртуальные миксы-нарезки из кусков-фрагментов различной музыки, склеенной произвольно.

Обычно подобное «креативное» обращение с классикой столь сильно отдалается от первоначального замысла композитора, что попадает в разряд симулякра, то есть деградирующей копии, в которой уже не угадывается изначальный духовно-трансцендентальный эйдос, имманентный оригинал: он предстает в «копии» в значительно искаженном виде. Это не значит, что любая смелая трактовка музыки академического жанра автоматически превращается в симулякр, но лишь та, которая стремится к обструкции или лишена эстетических качеств, художественно неубедительна. Утопическая мечта Г. Гульда о том, что слушатель будет «склеивать» наиболее удачные фрагменты интерпретаций различных музыкантов в единое целое, создавая «собственный» вариант шедевра, на практике привела к появлению в Интернете множества посредственных «доработок» классики, среди которых подчас трудно найти более или менее аутентичный вариант исполнения и достойной записи.

Ультразвука, новая синкретичность

Дефицит подлинного в дигитальности компенсируется бесконечным расширением художественного предмета, его выходом за собственные пределы. Цифровая музыка теряет свою автономию и встраивается в контекст «новой синкретичности». Музыка погружается в аудиовизуальное пространство, сливается с видеоклипом, с образом артиста вообще. Н.Б. Маньковская пишет, что техника мультиплицирования акустических и визуальных слоев-двойников, создание компьютерных музыкальных видеодисков расширяют возможности творческого самовыражения [5, с. 320—321]. Виртуальное бытие музыки тесно коррелирует с видеообразами, дигитальное искусство ориентировано на гиперцепцию. Ее теперь невозможно отделить от немзыкальных элементов, которые вкупе с ней и по отношению к ней могут рассматриваться как «ультразвука». Подобная ультразвука ориентирована на гаптическое переживание. Ультразвука как феномен аудиодигитальности логично вытекает из концепта симулякра. За счет пестроты и эффектности объектов восприятия как бы восполняется художественная бедность многих новейших ультразвуковых объектов. Им нечего предложить, кроме операционально, технически совершенного мультирецептивного продукта, чьи трансцендентально-эстетические характеристики оставляют желать лучшего.

В этой своей новой синкретичности дигитальное искусство представляет собой сложное сочетание аскезы и растраты. В творчестве вообще всегда взаимодействуют два принципа: принцип аскезы и принцип растраты. В разные эпохи, в разных стилях они оказываются в раз-

ной степени выраженными. Их соотносённость в произведении (арт-практике, арт-продукте) обуславливается разными факторами: художественно-эстетическими задачами, своеобразием манеры письма.

Аскеза — это принцип экономии творческих сил, сбережения выразительных ресурсов, тщательно-скупая расстановка элементов художественной системы, воздержание от неоправданных сопоставлений, от яркости и броскости, от экспликации эмоционально-волевого начала, от просодической пестроты, от мозаичности. Аскеза предполагает умерщвление несущественного, отказ от всего излишнего и концентрацию на главном (то есть на том, что позиционируется как главное) — рельефе и выпуклости основного, редукция всего множества к единому. Аскеза связана с идеальной (по крайней мере, стремлением к идеалу) техничностью, технологичностью артефакта-феномена, укрытием соблазна, бегством от него, стыдливостью в отношении соблазна.

Растрата, напротив, характеризуется щедростью и богатством материала, некоторой небрежностью в обращении с ним, часто связана с рыхлостью структуры. Она культивирует визуальность роскоши, поверхность и непосредственность, связана с эротичностью и бесстыдной обнаженностью чувств, культом соблазна. Растрата связана с эстетикой потлача, мозаичностью материала.

В аскезе происходит восполнение растраты путем концентрации на глубине воплощения конкретного. Растрата оказывается внутренним стержнем аскезы, растрата перетасовывает лишь идеально сочетающиеся друг с другом элементы, растрата перестает быть расчётливой, но оказывается аккумулирующей. Растрата как доминантный принцип также вбирает в себя аскезу. Она действует внутри узурпированного ее эстетической аскезой круга, позволяя насладиться лишь уже отфильтрованными аскезой качествами и параметрами. Аскеза и растрата обеспечивают позитивное становление художественной системы, ее нестабильную стабильность (метастабильность) и распадающуюся / собирающуюся целостность.

Но в то же время аскеза музыкальной дигитальности заключается в совершенной упругости и дышащей скомпрессированности, посаженности треков, ограниченности и выверенности аранжировок, идеальной слаженности в записи (в том числе сведенного оттюненного вокала), в тщательной подборке элементов для видеоряда, аскетично жилистых, накаченных и недоступных тел (искушающих, но в то же время сохраняющих арт-дистанцию). Ограничение звучания лишь до идеальной нормы под девизом «ничего лишнего, только самое необходимое», аскеза в виде холодно-совершенной спортивности, привлекательности звезд. Все здесь рассчитано на запечатление хрупкости и зыбкости момента совершенства и его виртуальную доработку благодаря возможностям преобразования и преображения в дигитализированном

пространстве. Стоит лишь изменить грим, скосить ракурс, применить не тот эффект при монтаже, и идеальность тотчас разрушится. Она остается вечной лишь в результате оцифровки, которая знаменует победу над несовершенством нецифрового мира. Это победа вечной хрупкости.

В дигитализированном арте во всём чары обольщения без соблазна: наслаждение красотой предполагает «музейное созерцание», невмешательство. Дигитальное искусство это победа качества представления, обольщение моделируемым идеальным, в котором становятся безразличны и предельно аскетичны собственно содержание и форма. Они отступают на дальний план и служат лишь функционированию совершенствующегося совершенства. Прельщает глубина, близость и воздействие самих частот, гиперидеальной точности пикселизации, содержание оказывается лишь констатацией, выражение тестируется на соответствие дигитальным эталонам.

Есть в этом кибернетическом романтизме нечто завораживающее. Контрапункты как констатация симулякра присутствия, голос как символ присутствия человеческого (метаморфизированного в некоего гуманоида — с идеальной дикцией, динамикой и интонацией, ритмом). Подстраиваться под дигитальную техноэстетику — значит становиться аскетом, значит воздерживаться и ограничиваться, проецировать растрату в программируемую глубину лимитируемых параметров. Создавать такой мультисимулякр гиперцептивной иллюзии, который не оставлял бы ничего за своими пределами, погружал бы полностью, без остатка в матрицу идеальности с ее сложнейшей примитивностью.

В этой «новой синкретичности» виртуальности можно усмотреть секуляризованный, десакрализованный, деконструированный вариант идеи «Мистерии» А. Скрябина. Все искусства слиты воедино и доступны восприятию всего человечества благодаря Всемирной сети. Как «Мистерия» русского гения явилась предчувствием экзистенциальных потрясений и коренных перемен в жизни человечества, и больше того — знаменем апокалипсиса и сценарием его эстетизированного воплощения, так и на фоне становления дигитально-виртуального универсума стали звучать голоса об эсхатологичности нашего времени.

Список литературы

1. Бодрийар Ж. Симулякр и симуляция [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
2. Бодрийар Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / пер. с франц. Н. Сулова. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
3. Бодрийар Ж. Соблазн. — М.: Ad Marginem, 2000.
4. Гульд Г. Перспективы звукозаписи. Избранное. В 2 кн. Кн. 2. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.
5. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000.

УДК 130.2
БК Ю0/7.87 Ч11.71

А.А. ОНОСОВ

УЛЬТРАТЕХНОЛОГИЗМ: ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ АБСУРД ИЛИ ПОСТАНТРОПНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ?

Рассматриваются характерные проявления высоких технологий в планетарной цивилизационной динамике. Обсуждаются перспективы и риски развития глобального человечества, создаваемые доминированием технокультуры. Прослеживается влияние информационных технологий на характер и направленность процесса культурной эволюции человека, трансформацию идентичности *homo sapiens* как биологического вида.

Ключевые слова: ультратехнологизм, информационные технологии, культурная антропология, эволюция человека, постантропная идентичность.

Хорошо известно, что каждое поколение с некой обреченностью на логическую обязательность приходит к эмпирическому выводу, что оно живет в беспримерную «эпоху перемен», с большей или меньшей твердостью констатирует «трудные времена» и утерю ясных перспектив будущего, разбирая завалы обетований прежних эпох и облагораживая терриконы рудников исторического процесса. На одном полюсе унывное «*O tempora! O mores!*», на противоположном — пассионарно целестремительное «*Per aspera ad astra!*». И в центральной точке ментального тонуса, разумеется, конструктивно утилитарное мироотношение с его заповедью «*Care diem*», гедонистически примиряющей локально-частную экзистенцию с наличным обширно-целостным бытием.

Действительно, существенно нестационарна и постоянно усложняется топология социоприродного пространства-времени, происходит непрерывная смена типов культур и отвечающих им стратегий цивилизационного развития, пластичен — культурно-антропологически — и сам человек как представитель особого вида живого вещества планеты. Но вывод о необратимом «подтоплении» обжитых высот социокультурной динамики и сопряженная с ним пассивная тревога за будущее, в иные времена граничащая с обреченностью, остается фундаментально неизменной, исторически обязательной и надежно вкопанной в утрамбованную веками историческую рефлексию сигнальной вехой. Темная константа исторического процесса в его частной «антидиалектической» проявленности! Таково эмпирическое обобщение практической социологии...

Тревоги нынешнего времени, не являясь претенциозным исключением и не посягая на эту ментальную константу, имеют свою конкретно-историческую акцентуацию. Переживаемое нами пограничье времен, длящееся несколько последних десятилетий, возбуждается ультратехнологическим доминированием — обертонотом высокого и оттого жесткого технологизма в основной теме развития мирового социума.

В чем же выражается это взвинчиваемое до высочайшей ноты (но и это еще не гиперзвук!) явление технокультуры и в чем его ясно-благостные, светлые обещания и сумеречно-рисковые, теневые пятна недосказанности, в смещении тонов намечающие контрастную картину будущего, которым незримо — уже вот ныне — деятельно напоен эфир настоящего?

В основе феномена ультратехнологизма — сквозная информатизация и глубокая кибер-конверсия цивилизационной практики во всей функциональной толще и разнообразии форм ее осуществления, сущностное ИТ-преобразование социальной организованности и самой жизни индивида в приватном длении ее повседневности.

Действительно, на временном интервале двух последних десятилетий предельно ясно обнаруживается взрывной рост *информационного потенциала* планеты, доминирование информационно-кибернетической составляющей техносферы. Это стремительное, выражаемое гиперэкспоненциальной кривой неуклонное возрастание информационной насыщенности среды жизни, плотности и интенсивности информационно-коммуникационных сетей и взаимодействий, собственно ноосферы.

Натиск информационных технологий, виртуализация действительности порождает свои, ранее закрытые, возможности для общества и личности, задает новую архитектуру социального взаимодействия. По сути, на наших глазах происходит утверждение и институализация демократии принципиально нового, *информационного*, типа: демократии оперативного доступа, непосредственного применения и прямого действия. И содержание такой демократической актуализации личности в информационной среде социума далеко выходит за рамки исключительно политических технологий. Это одна из форм единства человечества, его действительной глобальности, планетарной всеобщности, которая оказывается более проявленной, полной и в этом смысле — более реальной, нежели политическая, экономическая или культурная, оставаясь при этом сугубо виртуальной. Очевидно, это

есть одно из проявлений технической зрелости актуальной ноосферы.

Вместе с тем, на фоне кибертехнологического мейнстрима выявляются новые, уже *пост*-постмодернистские грани идеологии потребления: информационная всеядность и ненасытность обыденного сознания, выражающиеся в перепроизводстве и избыточном (превышающем способность осознанного восприятия) потреблении информационной продукции, разноформатных медиаобразов; в псевдореалистическом проигрывании фантастических ситуаций и, напротив, использовании виртуальных принципов для управления действительностью; в погружении психики в поток как реальных, так и ирреальных сюжетов, создании стереотипов-химер. Общество материального насыщения и пресыщения все глубже уходит в цифровые пески информационного, виртуально-чувственного услаждения, вместо селекции, распознавания и углубления опорных смыслов соблазняясь киберязыческим информационным пожирательством, лишенным аксиологических берегов. Сладострастный клич «хлеба и зрелищ!», в свое время огласивший распад Римской империи, теперь обрел свою IT-актуализацию.

Информационное потребительство выливается в новую форму проявления гедонизма, в погоню за информационными эндорфинами, в культ фантомных ценностей. Информация приобретает статус целевого стратегического ресурса, причем ресурса не столько естественного и потому ограниченного (как природные ископаемые), сколько техногенного, генерируемого самим человеком вне и помимо биосферных процессов. Наряду с «самородной» информацией человек по своему произволу формирует информационные пласты (и даже свалки), организует информационные потоки в биосфере (и уже за ее пределами) в видах, формах, объемах и семантической определенности, не известных в природе. Формируется особый рынок услуг, которые предлагают специализированные информационные хранилища и цифровые склады, пригодные как для архивации нефальсифицированных ценностей «невесомого характера», так и для затаривания терабайтами виртуального хлама, неусыпно сканируемого контент-стражами воздвигаемой, теперь уже цифровой, империи. Не создает ли такая геоинформационная динамика предпосылки для грядущего новозоологического варварства, информационной агрессии цивилизованного человечества? Не усиливает ли она риски срыва человека в высокотехнологичную и потому высокоэффективную бессмысленность бытия? Культура «высокого взаимодействия» уже породила формы IT-аутизма и IT-эскапизма, на очереди, очевидно, технологическое обретение и освящение (во имя Цифры присно инвариантной) IT-буддизма, а в политическом измерении — крепчающего с каждым микрочипом IT-тоталитаризма.

Эти и другие фактически наблюдаемые издержки, как и потенциально вероятные трансакции в сфере цифрового оборота, характеризующие эпоху активного формирования «тверди» информационной мира, перерасширяют размеренное предыдущими циклами научно-технологиче-

ского развития сознание и требуют мировоззренческого okayмления в картине нового онтологического порядка.

С широкополосным и всепроникающим внедрением информационных технологий связан характерный ноосферный феномен — формирование и стремительное наращивание пласта реальности, которая по ее субстанциальности может быть определена как *мезофизическая*¹ [1]. Мезофизическая реальность, или гиперреальность, связующая мир вещей и мир идей, на своем, информационном, субстрате отображает единицы-объекты этих миров в едином, унифицированном и независимом от исходной природы объектов преобразованном формате — в виде оригинальных цифровых ансамблей. Генерируемые логические единицы информационной реальности транслируют приданный прообразом семантический и аксиологический отпечаток, но обладают своим, уже автономизированным, функционалом. В конечном счете, они представляют собой модели, по которым возможно воспроизведение-реплицирование исходного объекта, а значит — переход в разные состояния, отвечающие определенным уровням физической реализации этого объекта.

Человек, безусловно, с необходимостью вплетен в этот безудержный процесс тотального цифрового транспонирования, в генезис цифровой «материи» «среднего мира» различными информационными нитями. Прежде всего, развитие информационных технологий, внедрение IT-форм и техник общения приводит к появлению неизвестных в био-ноосфере былых эпох многовариантных возможностей для практически безбарьерного и интенсивного медийного бытования личности. С помощью доступного инструментария разнообразной и непосредственной «публикации» личности, ее всевозможного самовыражения и самореализации происходит создание, наполнение и оборот цифрового образа этой личности в открытом коммуникативном пространстве.

Еще никогда в истории цивилизации отдельная личность не получала такую технологически обеспеченную свободу погружения в собственную творческую сущность, не обладала столь фундаментальным выбором возможностей для углубления самопознания, раскрытия и изъяснения своей индивидуальности; еще никогда человек не имел таких эффективных средств самопрезентации и автопубликации, высказывания и экспликации своего креативного потенциала и подлинной духовной продуктивности; еще никогда индивид не пользовался таким многофункциональным снаряжением для утверждения своего личного культурного кредо.

Все более разнообразный, совершенный и доступный арсенал многомерной медийной реализации человека приводит к явлению «информационной радиоактивности» личности, в результате которой ею создаются цифровые кластеры мезореальности: насыщенные коллекции

¹ Мезофизическая реальность, мезофизика (от др.-греч. μέσος — «средний» и φύσις — «природа») — реальность на границе раздела материального и идеального миров; переходный, диффузионный слой проявления реальности.

(библиотеки, музеи, галереи) информационных фактов, артефактов и гиперфактов — фактов виртуальной реальности, продуктов информационно-творческой активности. Это те оцифрованные идентификаторы, информационные струны человека, которые с растущей детализацией формируют его целостный «слепок», определяют цифровой эквивалент личности во всем многообразии ее проявлений.

Таким образом, паноптикум материальных следов проявления личности в ноосфере расширяется, дополняясь образами, моделями и символами нематериальной природы, плодами деятельного присутствия и участия этой личности в мезореальности. Это не только оцифрованная предметная «ветошь», но и разноформенные медийные образы-реплики, взятые из духовно-психического оборота личности, с которыми человек взаимодействовал в ходе его жизненных переживаний.

Другой, более информативный и точный метод получения аутентичного «аватара» человека — целевое прямое сканирование его базовых структур и процессов с доступной глубиной и детализацией, их распознавание и интерпретация в контексте общих закономерностей и, наконец, сборка полномерной информационной модели. Этот вектор «кибернетического секвенирования» сущности *homo sapiens* задан «нормальными» закономерностями технологического развития и прослеживается вполне отчетливо.

В долгосрочной перспективе можно прогнозировать возможность переноса полученного многомерного, структурно-содержательного образа сознания на новый носитель, перезаписи всей архитектоники актуальной психики на иной субстрат ее активного функционирования.

С учетом темпов развития современных цифровых технологий, разработки и формализации эвристических алгоритмов сложной, многоуровневой обработки больших массивов информации, можно предполагать, что реализация такого технологического комплекса высокого уровня потребует всего несколько десятилетий, возможно, будет осуществлена при жизни одного поколения.

Обобщая эту схему, можно утверждать, что дальнейшее развитие информационных технологий ведет к возможности целостного цифрового представления человека, его духовной сущности и переходу от киберформы человека к его чисто мезофизическому воплощению. Использование методов «антропологической математики» позволит выполнять абстрагирование индивидуума до уровня математической модели-формулы, с одновременным «обличением» этой цифровой формы, наполнением ее личным содержанием и приданием ей персонифицированного характера.

В геологическом масштабе времени культурно-антропологическая мощь и разрешающая способность информационных технологий, информационный бюджет общества выявляются в планетной организованности как *фактор активной эволюции человека*, который по своей важности и действенности становится сопоставимым с традиционными, витально значимыми биосферными

ресурсами развития. От направленности ИТ-вектора, от качества циркулирующей в социуме и техносфере информации зависит эволюционная судьба *homo sapiens*, его технологически ускоряемая видовая пластичность и несущая идентичность. По одну сторону бифуркационного излома и психофизического самоопределения — информационно-потребительский комфорт для «нормализованного» человека, строгий регламент мышления и формат личности, предопределяемые, отслеживаемые и фильтруемые меритократией золотого миллиарда, по другую — свобода творческого погружения и самоуглубления человека, осознание им объективной деонтологии, демократия информационного типа и психократия.

В нынешних социокультурных обстоятельствах интегральное качество потребляемой информации преимущественно (и очевидно, не случайно) определяется продвижением и реализацией стратегии устойчивого развития; оно стихийно и слабо обогащается идеями и смыслами, обозначенными гуманистически ответственной, нравственно фундированной планетарной мыслью. И потому информационное насилие, информационная фальсификация и вымогательство, информационное мародерство — реальность наших дней. В практической плоскости уже поставлен вопрос о разработке эффективных видов информационного вооружения для ведения масштабных гражданских, национальных и глобальных информационных войн в преддверии искомого и превратно понимаемого благобытия.

Так или иначе, в настоящее время кибернетический вектор эволюции человека является одним из наиболее мощных и форсировано развиваемых. Перспектива генерирования киберантропной сущности нового человека получает не только технологическое, но и этическое, мировоззренческое обоснование. При этом становится очевидным, что идентичность эмпирического человека — индивида *homo sapiens* — приближается к верхней границе своей исторически обусловленной гуманистической определенности. Эта идентичность, остававшаяся практически неизменной на всем протяжении биоэволюционной истории современного человека, уже не позволяет охватить и учесть, корректно интерпретировать ультратехнологическую мутацию вида, она не позволяет включить кибернетическое измерение эволюции *homo sapiens* в базис векторов, в котором индивид определяет себя как живое и разумное существо.

Ультратехнологический драйв культурной эволюции, использование гиперреалистического представления и моделирования человека позволяет говорить о проявлении в организованности планеты нового антропного качества. Погружение культурно-эволюционного процесса в технологическую среду сопровождается изменением и мультипликацией идентичностей родового индивида, локальных обществ и планетарного человечества в целом. Тенденции и потенциал технокультуры, спроецированные на цивилизационную динамику, делают необходимым содержательное расширение культурной антропологии до неортодоксальных, возможно альтернативных смыслов,

знаменуют переход к категориям постантропного гуманизма. Гуманизма, преодолевающего кибернетическую абсурдизацию антропологии.

Каковы же прочерченные хайтек-треки в культурной антропологии? Вдоль каких кибертехнологических векторов направлено становление постантропного качества человека? И в каких особых точках культурной эволюции *homo sapiens* происходит расширение формата идентичности человека как биологического вида?

В настоящий момент не только на уровне «чистого разума», но и в виде конкретных, практически значимых технологических разработок в большей или меньшей полноте уже реализуются некоторые сюжетные линии эволюционной истории *homo sapiens*. Примеры технократического «гольфстрима» в культивировании постантропного качества очень разнообразны и разнообразны. Наиболее характерные — на стыке медицины, кибернетики, молекулярной биологии и генетики, высокотехнологичных дисциплин, развивающихся взрывными темпами и имеющих непосредственное отношение к качеству жизни человека, а в определенном смысле — и к качеству самого человека, его психофизической идентичности.

Один из ультратехнологических трендов — реально начатое и приобретающее благодаря высокотехнологичным методам познания заметное ускорение *конструирования киберантропной сущности* — появление и становление «альтернативной соматичности» человека, создание его искусственных органов, фрагментов и тела. Это процесс кибернетизации *homo sapiens* путем его инструментально-операционного дооснащения, начиная с относительно простых механизмов-органов, монтируемых по жизненным показаниям, и заканчивая компонентами искусственного интеллекта, встраиваемыми в нервную ткань человека для усиления его сущностных характеристик и возможностей, улучшения качества бытия в целом. Такая коэволюция человека с интеллектуально-технической арматурой, безусловно, расширяет и углубляет его горизонт познания, повышает разрешающую способность человеческого восприятия, а в геоисторическом масштабе ее последствий ведет к его полноорганности². Корректная экстраполяция этой техногенно дополненной и усиленной эволюции *homo sapiens* позволяет говорить о последующем переносе психики, сознания индивида, самой его личности во всей целостности ее актуальных духовных проявлений в среду технически обусловленных форм жизни человека, а затем и непосредственно на физический субстрат жизненной мысли. Высочайшие и пока плохо рассчитываемые орбиты такого пресуществования человеческого естества достигаются путем трансгуманистического кибермедицинского инжиниринга, проектирования

встраиваемой «умной» инфраструктуры, интегрируемой в единый контур сознания-управления разумного живого существа.

Другая смелая интенция научной мысли, рисующей техническое задание на решение вселенски амбициозной задачи — *развертывание жизненной мысли на «элементарной» основе* — переход к «фотонной», по сути бессубстанциальной форме разумной жизни, превращение последней в «единый вид лучистой энергии», как предполагал Циолковский. Это абсолютно устойчивая и мобильная, потенциально ничем не ограниченная форма жизненной мысли, которая как «единая идея заполняет все космическое пространство» [2, с. 424].

В этой смысловой точке «за закрытыми дверями» встречаются два вопроса: как эмпирически проявленной разумной жизни войти в «разум истины», придать статус неуничтожимой сущности, обрести неугасающую актуальность и бесконечность, и встречный — как физически реализуемой вечности, космологически раскрывающейся бесконечности придать статус живой мыслящей сущности, создающей и творящей субстанции? Сегодня не представляется возможным рационально судить не только о возможности и вариантах решения этих вопросов, но даже о самой логической корректности их постановки и сопряжения. В последнем усилии ультратехнологизм упирается в реликтовые смыслы высочайшего порядка общности, рискуя провалиться в трансцендентные мировоззренческие пустоты.

Но есть и земная «середина пути», способного завести в дантов «сумрачный лес» антропологического абсурда. На культурно-эволюционном маршруте человек в своем самоопределении неминуемо должен пройти точку разрыва естественного гуманизма. Ибо киберантропологическая парадигма совершенствования постулирует, скорее, не *преображение* — органически постепенное и трудное прорастание в новое антропное качество с непрерывно хранимой им идентичностью, — а глубокую *модернизацию* исходного человека, его сверхантропную гиперреализацию и рефлексивность. Может именно в этом и состоит главный, интуитивно предугадываемый подвох кибертехнопроекта... Общество, цивилизационный потенциал которого развивается и возвышается через сумму внешних, вне-социальных и вне-антропных технологий, через смену косных технологических плато, рискует вовсе соскользнуть с предгорья совершенствования природы самого человека.

Это противоречие между развитием техносферы и вмонтированного в нее кибернетического человека, между склонностью к негативному технологическому истолкованию возможностей симбиотической техно-ноосферы и эффектом позитивного развития общества и человеческой личности в лоне этой же «второй природы» [3, с. 314]. В ходе эволюции биосферы генерируемая человеком техносфера в отдельных явлениях как будто образует обособленную струю в едином потоке глобального процесса становления ноосферы, отслаивается и приобретает самозначимость в нем, заявляя суверенную

² Полноорганность — категория «философии общего дела» Н.Ф. Федорова, означающая способность человека модифицировать свой организм в соответствии с меняющимися функциональными требованиями и применительно к свойствам различных физических сред [1].

логику и создавая новый независимый фактор планетой реальности, особенно заметный под гуманитарным углом зрения. И очевидно, нужно как-то примирить высокие гуманитарные и социальные цели, исторически намеченный тренд глобального развития в сторону ноосферы с технократической практикой становления человечества. Ибо отрицание технологической подложки интерпретирует прогресс *прошедших* столетий как тупиковый путь и дезавуирует определенность развития *грядущих* исторических эпох. В настоящее время можно считать эмпирическим обобщением то, что технократизм есть исторически объективный этап развития. Зафиксированная в фактах реальная история цивилизации ретроспективно немыслима вне явления научно-технического и технологического прогресса, который, в какой-то момент, возможно, все же был лишь одной из альтернатив. В полной мере последствия этого эволюционного сценария будут выявлены в масштабе *геологического* времени, на отрезках же *исторического* времени они опознаются как вероятности технологических и прорывов, и срывов человечества, как противоречия, угрожающие искажением целевой функции *homo sapiens* — культурного вида живого вещества биосферы Земли.

В расширенном цивилизационном контексте киборгизация³ человека и кибернетизация человечества как продолжение компьютеризации и информатизации общества сопряжены с неизбежной конверсией культуры, обретением ею новых уровней-измерений своего проявления и инструментов чувственного и умообразного воздействия; с построением общества кибернетического типа — киберсоциума. Это информационное общество, информационное качество и сущность которого реализованы не только и не столько за счет капитальной инфраструктуры, ноосферного качества *среды*, сколько уже непосредственно на уровне исходного *субстрата* разумной жизни — кибернетизированного человеческого существа, гиперреалистически продвинутой — расширенной и доукомплектованной — антропологии.

Представляется, что конвергенция человека и техники в части кибермедицины (в тех рамках, в которых она заявляет свою предметную область) процесс закономерный, позволяющий человеку не только обеспечивать рост видовой продолжительности жизни и значительное повышение ее качества, но и лучше — полнее, глубже и точнее — понимать сущность самих биоантропологических процессов, углублять представления о явлениях жизни в целом, без чего невозможно дальнейшее совершенствование человека в русле культурно-эволюционной стратегии.

В углубленной перспективе очерк кибернетизированного человека пока плохо поддается правдоподобной детализации, особенно в части его первородных гуманистических свойств, несмотря на то (или именно потому), что эта тема имеет опыт широкоформатного осмысления

и интерпретации в футуристических и научно-фантастических произведениях.

По одну сторону эволюционного потока можно угадывать уплывающий твердый берег изначального, природного гуманизма, неразрывно связанного с эмпирическим человеком, с драматизмом его социальной истории, бренностью и призрачным онтологическим статусом. На другой, отдаленной эволюционной излучине — весьма смутные образы нового человека, преодолевшего природные соматические пути, разомкнувшего физиологические контуры духовности, вырвавшегося из биосферного притяжения Земли и в претворенном виде вошедшего в творческое начало Универсума.

Очевидно, в ходе культурно-эволюционного преобразования ветхого человека будет видоизменяться, пластично переопределяться и само содержание гуманизма, который призван неразрывно, в каждой эволюционной точке, в каждом импульсе пресуществления соответствовать сущности человека.

Можно ожидать, что в ходе кибернетического достраивания, восполнения индивида будет определена мера подобной эволюции. Рано или поздно *homo sapiens* окажется на магистральном перепутье, один эволюционный тракт которого способен вывести, расправить и вознести его к пикам видового совершенства, другой, может быть, более прямоезжий — завести, смять и низвести в безжизненные пределы искусственного, могущественного разума, творчески «ортогонального» гуманизму. В последнем случае технологическое стремление к «новому человеку» теряет смысл, обращается против него, собственно утрачивает самого человека в объективно-обездушенном процессе, а гуманизм как дерзкая идея и замысел о человеке по жестокой высокотехнологичной иронии прогресса превращается в насмешку и абсурд!

Альтернативные сценарии плохо поддаются анализу при помощи современного логического инструментария. Это уже выход в открытый аксиологический космос...

Что же касается *обозримых* перспектив и образов киберчеловека, то, очевидно, вместе с неотвратимостью киборгизации следует видеть и преобразующий потенциал этого небывалого в биосфере процесса, надеяться на его собственную гуманизирующую функцию. Как психогенное по своему генезису явление, этот процесс, по сути, есть специфическое выражение реальной — как есть в настоящий момент — ноосферы. И это несколько утешает нынешние тревоги.

Так или иначе, гуманистическое векование *homo sapiens* в его сложившейся антропологической содержательности завершается. Эсхатология приобретает очертания ультратехнологической смуты, разъедающей твердь традиционных представлений гуманизма и подтачивающей монолит витальных ценностей. Фиксируемый и быстро оформляющийся трансгуманистический трек в поле кибермедицинского инжиниринга требует калибровки факторов биологического самоопределения *homo*, перереформирования антропной идентичности человека, переопределения самого содержания *HS*-гуманизма —

³ Киборг (сокращение от англ. *cybernetic organism* — кибернетический организм) — биологический организм, содержащий механические и/или электронные компоненты.

гуманизма, неразрывно связанного с видом *homo sapiens* и ему имманентного.

Каковы возможные последствия надвигающегося ультратехнологического цунами — в ближайшей прагматической, средней целесообразной и отдаленной мировоззренческой перспективах? Не грозит ли высокая волна ультратехнологизма смыть культурный ландшафт планеты, изойдя пеной гуманизма ветхого человека? Что ждет человечество в целом и «гражданина планеты» в частности «по ту сторону» культурной антропологии? Возможно, для осмысления подобных вопросов и перспектив пока недостаточно достоверных эмпирических фактов, и время развернутого дискурса еще не пришло. Но уже сегодня становится все более отчетливым осознание того, что силовые линии ультратехнологизма сходятся в предугадываемой точке технологической сингулярности, своеобразной «технологической черной дыре» планетарного бытия, преодолеть наваждение которой можно лишь в кумулятивной струе универсального целеуказания и сверхзадания цивилизации, в рамках иной организованности психоантропной и социоприродной реальности.

В масштабе текущих забот мировой политики и цивилизационных процессов прорисовываются свои, более приземленные, но явно нарастающие риски. Ультратехнологизм — та вожденная технологическая платформа, которая служит пьедесталом и «матчастью» концепции устойчивого развития, более известной под вывеской «золотой миллиард». Шквальный ветер глобализации, преднамеренно создаваемый ультратехнологическим дав-

лением миллиардизма, грозит снести многие устоявшиеся формы социального взаимодействия, перенаправить и возмутить вековые течения социокультурной динамики.

И все же, при методичном анализе обозначившихся опорных точек ультратехнологизма, в нелинейной экстраполяции его магистральных линий можно распознать импульс и к иной всемирной эсхатологии, к иному исходу культурной антропологии. Уже сегодня на горизонте быстро меняющегося цивилизационного рельефа постепенно, технологически строго начинают проступать занебесные столпы мегалита Общего дела в той постановке, в которой оно было предложено русским космизмом в лице его «первомыслителя», «московского Сократа» Н.Ф. Федорова. Можно прогнозировать, что рано или поздно многозначная логика ультратехнологизма вынесет сознание пока еще несовершеннолетнего человечества, прельщаемого ярмарочной восторженностью благоденствия, на просторы общего дела, приподнимая его деятельной волей небо над эмпирическим горизонтом бытия. В противном случае теряет смысл и сама эсхатология.

Список литературы:

1. Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995—1999.
2. Чижевский А.Л. Теория космических эр. / К.Э. Циолковский. Грезы о земле и небе. — Тула: Приокское книжное издательство, 1986.
3. Умов Н.А. Собрание сочинений профессора Николая Алексеевича Умова. В 7 т. — Т. 3. — М.: Типо-литография И.Н. Кушнерева и К°, 1916.

[...in terris]...

ББК 71.0

УДК 13.07

В.С. ЗАЙЦЕВ

«КНИГА» И «ВЕБ-СТРАНИЦА»: ДВА МОДУСА БЫТИЯ КУЛЬТУРЫ

Рассматриваются две области современной культуры — книжная и Сетевая, состоящие, как утверждает автор, в состоянии конфронтации друг к другу. По мнению автора, эта конфронтация связана с уровнем достоверности информации — у «книжной» культуры он выше, чем у культуры Сетевой. Некритичное отношение к данным, характерное для пользователей Интернета, порождает значительное число фальсификаций в Сети. В результате на смену верификации приходит мотив интереса, а критерием истинности любого контента становится формула «истинно то, что интересно». В статье показано, как среднестатистический интернет-потребитель культуры становится все более пассивным, принимающим любую информацию, неспособным и не желающим проверить ее достоверность. Девальвируются не только понятия «истинного» и «ложного», но и границы между «реальным» и «виртуальным». Для конструктивного использования когнитивных, рекреативных и многих других функций Интернета, считает автор, от конфронтации необходимо перейти к сочетанию и диалогу между культурой «книги» и культурой «веб-страницы».

Ключевые слова: интернет-культура, книга, веб-страница, истина, реальное, виртуальное.

*Похоже, в конце пути
технологического совершенствования
находится игрушечный домик,
в котором человечество
регрессирует до ясельного уровня.*

Джарон Ланир

В современной культуре можно выделить две области, состоящие в конфронтации между собой: культура «доцифровой» эпохи и интернет-культура. Символ первой — книга, символ второй — веб-страница.



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Конфронтация связана с уровнем достоверности информации. Так, у «книжной» культуры он выше, чем у сетевой. Некритичное отношение к данным, характерное для интернет-пользователей, порождает большое количество фальсификаций в Сети. На смену верификации приходит мотив интереса, критерием истинности любого контента становится формула «истинно то, что интересно». Среднестатистический интернет-потребитель культуры становится все более пассивным, принимающим любую информацию, неспособным и не желающим проверить ее достоверность.

Девальвируются не только понятия «истинного» и «ложного», но и границы между «реальным» и «виртуальным». Для конструктивного использования когнитивных, рекреативных и многих других функций Интернета создателям Сети и ее пользователям необходимо помнить об этих границах. От конфронтации нужно переходить к сочетанию и диалогу между культурой «книжки» и культурой «веб-страницы».

Можно эти области охарактеризовать как специфические варианты бытия современной культуры и сравнить сущностные характеристики этих модусов, уделив большее внимание аспектам и проблемам, связанным с сетевой культурой.

Книга и Сеть

Умберто Эко делит книги на две категории: «книга для чтения» и «книга-справочник». «Книга для чтения — а это может быть что угодно: роман, философский трактат, социологическое исследование — читается по принципу «разворачивания истории»: на первой странице говорится, что произошло убийство, история разворачивается, пока, наконец, на последней странице не оказывается, что убийцей, как всегда, был дворецкий. Кончилась книга — кончилось ваше чтение. Автор хочет, чтобы вы начали с первой страницы, расследовали вопросы, которые он вам предлагает, и потом он подаст вам вывод <...> Но есть еще книги для консультации — справочники, энциклопедии. Такие книги лучше сначала прочитать один раз с начала до конца, а потом уже, зная содержание, обращаться к отдельным параграфам. Энциклопедии замышляются для спорадического и никогда — для линейного чтения» [1]. По мнению итальянского исследователя, «гипертекстуальный диск вытеснит книгу-справочник». После чего У. Эко задается вопросом: «...вытеснит ли он книгу для чтения?» Безусловно, книга-справочник почти уступила место своей электронной копии — однако необходимо отличать оцифровки реальных книг от сетевых энциклопедических проектов типа «Википедии». То, что было создано доцифровой культурой (будь то «Британника» или «Большая советская энциклопедия») обладает — и с этим фактом невозможно спорить — намного большей степенью достоверности, нежели ресурсы, подобные «Вики». Поэтому в случае, когда доступ к электронной версии «Британники» по тем или иным причинам невозможен, между ее печатной версией и любой интернет-

энциклопедией целесообразнее воспользоваться именно печатной версией (минимизируя тем самым риски быть дезинформированным). Показателем относительности доверия к сетевым данным служит и ограниченное использование подобных источников при работе над научными исследованиями (за исключением источников, имеющих высокую степень авторитетности — например, официальных сайтов научных изданий).

Проблема «книг для чтения», как представляется, состоит не в изменении их формы, а в принципиальном падении востребованности (безотносительно к любым формам) данных книг. У. Эко мечтает о «новом поколении, которое привыкнет читать с экрана и самопроизвольно начнет искать новые, более захватывающие способы чтения» [1]. Однако среди разнообразных вариантов деятельности, так или иначе связанной с «компьютерным экраном», чтение не занимает лидирующих позиций. Так, поисковик Google на запрос «музыка» выдает 107 млн найденных страниц, на запрос «фильмы» — 70 млн, «игры» — 149 млн, «книжки» — 92,5 млн. Аналогичные запросы на Яндекс («музыка», «фильмы», «игры», «книжки») дают следующие результаты: 171 млн, 156 млн, 562 млн, 144 млн соответственно. (Эксперимент проведен в марте 2014 года.) Подобные вариации с запросами не претендуют на доскональное исследование сетевых предпочтений, но в общих чертах иллюстрируют предпочтения интернет-пользователей.

В пространстве коммуникации интерес к «книжке» держится на аналогичном уровне. Это подтверждается результатами проведенного автором настоящей статьи исследования. В случайном порядке были выбраны 80 аккаунтов пользователей по фамилии Иванов, зарегистрированных в социальной сети «ВКонтакте». Информация о пользователе, которую тот заполняет самостоятельно, включает графу «любимые книжки». Данный пункт был заполнен на 11 страницах из 80 рассмотренных. При этом в пяти случаях информация выглядела следующим образом: «букварь», «если бы я хотел изменить мир, я бы читал книжки», «азбука» (наряду с «букварем», подобный вариант является примером типового юмора), «нет таких», «колобок». В оставшихся шести случаях пользователи либо перечисляли конкретные книжки, либо обрисовывали книжные предпочтения в общих чертах («психология и дизайн» и т. п.). Кроме того, упомянутая социальная сеть позволяет создавать группы, объединяющие пользователей по интересам. Групп, в названии которых фигурирует слово «книжки», в марте 2014 года было 38 963. Для сравнения: по запросу «фильмы» можно было обнаружить 126 386 групп, «фото» — 253 468, «музыка» — 221 765 групп.

Таким образом, современный потребитель использует компьютер и Интернет в основном не для «письма» или «чтения». У. Эко прав, утверждая, что «старые компьютеры рождались как орудие письменности», однако следующее его утверждение представляется весьма спорным: «Новое поколение детей из-за компьютера научилось читать с дикой скоростью, и сейчас тинейджер читает быстрее, чем профессор университета — вернее, профессор

читает медленнее, чем тинейджер. Тинейджеры, если они хоть что-то на своем компьютере программируют, должны знать логические процедуры и алгоритмы и должны печатать слова и цифры, причем очень быстро. В этом смысле компьютер возвращает людей в гутенберговую галактику, и те, кто пасутся ночами в Интернете и болтают в чатах, — они работают словами». Возможно, в 1998 году выводы «Галактики Гутенберга» могли показаться У. Эко не вполне корректными, но на длительной хронологической дистанции, с учетом вектора и специфики развития Сети и ценностных ориентаций ее пользователей, менее корректными становятся выводы и прогнозы самого У. Эко. Компьютер и Сеть не возвращают пользователей в «галактику Гутенберга». То, что принимает форму данной «галактики» зачастую является либо — обращаясь к терминологии Ж. Бодрийара — симулякр, либо не имеет с данной «галактикой» ничего общего, кроме формы. Профессор читает медленнее, чем тинейджеры — но что читает профессор и что читают тинейджеры?

Ниже будет затронута проблема «вторичности» сетевого контента — именно с контентом такого уровня предпочитают работать многие пользователи. Как отмечал Ю.М. Лотман, «уже в сравнительно недавнее время прогресс устных форм коммуникации — телефон и радио — вызвал деградацию эпистолярной культуры. Точно так же динамика в распространении газет и радио упрощает и приводит к деградации целые области традиционной культуры» [2, с. 115]. Иначе говоря, то, что У. Эко принял за возвращение к «книге», стало возвращением к симуляции «книги», возвращением к деградировавшей, профанированной «гутенберговой галактике».

Сеть и фальсификация

Всемирная Сеть порождает культурные реалии двух видов: с одной стороны, реалии, не имеющие аналогов в предыдущем опыте человечества, то есть составляющие специфику исключительно интернет-пространства (поисковики, социальные сети, облачные хранилища). С другой стороны, из реальной в виртуальную реальность постепенно перетекает культурный фонд, созданный за предшествующую Сети эпоху, что приводит к появлению виртуальных музеев, электронных библиотек и т. п.

При этом, попадая в пространство Интернета, культура функционирует там двояко: во-первых, как адекватная копия действительных реалий (например, вышеупомянутая электронная библиотека, в которой содержатся отсканированные книги); во-вторых, в форме результата использования этих копий интернет-сообществом (как цитирование электронных книг, как блог, посвященный описанию впечатлений от посещения виртуального музея и т. п.). Двоякость эта является прямым следствием отмеченного В.А. Емелиным и А.Ш. Тхостовым деления Интернета на две «достаточно автономные области: информационное пространство и пространство коммуникации» [3]. Гипотетическая электронная библиотека несет в целом исключительно информативную культурную функ-

цию и, соответственно, принадлежит к области информационного пространства.

Та же электронная библиотека, будучи обсуждаемой, например, в каком-либо чате или форуме, попадает в пространство коммуникации. Как представляется, наибольшее число искажений — под искажением в данном случае понимается фальсификация (неверное цитирование, ошибка в приписывании авторства и пр.) — исходит от области коммуникации. Таким образом, если первый модус бытия культуры в Сети может быть назван дублированием (виртуальная копия картины из Лувра), то второй зачастую представляет собой симулякр, например «помещение» в виртуальный Лувр картины, которой нет в Лувре реальном.

Одна из ключевых причин фальсификационного и профанационного имиджа интернет-контента — его объем, а также несовершенство возможности поиска необходимой информации.

Последний аспект отмечен О.В. Шлыковой: «В отличие от методов систематизации информации и социального опыта, выработанных эпохой Просвещения и построенных на предметно-проблемном принципе их классификации (например, дифференциация знаний по различным дисциплинам: физика, химия, история и т. п.), электронный век культуры возвращает нас к средневековому принципу организации информации — реестровому (т. е. ее иерархизации на основании большей или меньшей сенсационности; достаточно сравнить средневековые хроники и современные программы новостей)» [4, с. 27].

Информация, оказавшаяся на первых страницах поисковиков, не является заведомо более достоверной, нежели данные на страницах, выдаваемых поисковой системой последними. В связи с этим можно попытаться подкорректировать высказывание М. Кастельса о том, что «в бесконечном мире информации достоверность является весьма ценным качеством в глазах охотников за информацией» [5]. Применительно к бесконечному пространству Интернета достоверность является ключевым качеством любой информации, в противном случае существование того или иного контента теряет смысл. Однако невозможность поиска заведомо достоверных данных в массе данных, «ложность» и «истинность» которых потенциально равновероятны, порождает очередную проблему, о которой пишут В.А. Емелин и А.Ш. Тхостов: «Объем информации, содержащейся на страницах Интернета, фактически сводит ее реальное содержание к минимальному значению. Интернет дал неограниченные возможности для творческой самореализации своих пользователей, каждый из которых может опубликовать на ее страницах свои тексты, фотографии, ссылки и другие материалы. Но такая практика самотиражирования имплицитно несет в себе опасность полного выхолащивания самой идеи ценности текста: если публиковать можно все что угодно, то теряется возможность найти в гиперпотоке информации нечто достойное внимания» [3]. Не отрицая отмеченного М. Кастельсом «права на хаос» в Сети [5, с. 200], заметим, что и «хаос» в некотором смысле должен быть контролируемым, в противном случае Сеть из

инструмента познания мира превратится в перманентное воспроизводство симулякров. Тот же М. Кастельс, называя Интернет «технологией освобождения», предостерегал, что «он может дать волю могучим силам подавления неосведомленных, он может способствовать сегрегации обесцененных завоевателями ценностей» [5, с. 315—316]. В наше время подобные предчувствия начинают обретать достаточно явную форму.

Качество контента также вызывает определенные нарекания многих исследователей. Как пишет Джарон Ланир, «...в доцифровую эпоху у нас уже были все разновидности халтуры, которые вы можете теперь найти в Сети. Производство копий этих материалов в радикальном, новом, “открытом” мире не имеет совершенно никакой цели <...> Большая часть оценок звучит так: примерно половина битов, курсирующих в сети, происходит из телевидения, кино или другого традиционного контента, хотя точно посчитать очень трудно» [6, с. 196]. По мнению Д. Ланира, произведения культуры классифицируются следующим образом: произведения первого порядка — оригинальные, и произведения второго порядка — «фрагментарные реакции» на оригинальное. «Я не претендую на то, что могу сконструировать измеритель, который точно покажет, где пролегает граница между произведениями первого и второго порядков. Однако я утверждаю, что веб 2.0 выдает на-гора массу вторичного и заглушает первичное» [6, с. 194—195].

Обилие пересказов, рефлексий и тому подобного зачастую приводит к намеренным или ненамеренным фальсификациям. Если обратиться к опыту обращения той или иной информации в социальных сетях, то можно с уверенностью сказать, что ключевым звеном в механике распространения дезинформации является репост. Пользователи делятся друг с другом «фактами» или «цитатами», игнорируя вопрос истинности, поскольку на первый план выступает эмоциональная составляющая: «нравится» или «не нравится» конкретный контент гипотетическому пользователю, и в случае, если тот или иной пост находит положительный эмоциональный отклик у того или иного участника интернет-сообщества, вопрос верификации становится вторичным. На смену верификации приходит мотив интереса, который в конечном счете элиминирует истинность как таковую, она исключается из категориального аппарата «бытия-он-лайн». Если свести вышесказанное к короткой формуле, она может звучать так: «Истинно то, что интересно». Происходит запуск «цепной реакции», количество репостов множится и в результате поисковые системы, наряду с достоверными данными, начинают выдавать ссылки на заведомо ложный контент (ложный для тех, кто может произвести верификацию). Более того, обилие искаженной информации зачастую начинает превышать объем информации точной. Одним из любопытных примеров может служить подмена авторства четверостишия Олега Григорьева: «Жену свою я не хаю,/ И никогда не брошу ее./ Это со мной она стала плохая,/ Взял-то ее я хорошую». По непонятным причинам данное четверостишие размножилось в социальных

сетях и блогах под «авторством» Владимира Маяковского. В результате, начав набирать в поисковике Google «Жену свою» можно увидеть следующие варианты, выдаваемые поисковиком: «жену свою я не хаю», «жену свою не ругаю», «жену свою я не хаю маяковский», «жену свою не хаю», «жену свою не ругаю маяковский». Робот дважды предлагает вариант с неверно указанным автором и не «упоминает» автора действительного.

Причины подобных подмен можно частично объяснить концепцией Р. Барта о «смерти автора». В одноименной статье Р. Барт пишет: «...если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, — то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» [7, с. 384]. Отношение к авторству со стороны некоторых участников интернет-коммуникации можно охарактеризовать как вульгаризацию концепции французского мыслителя. Каждый текст в Сети потенциально анонимен. Однако и в случаях, когда фигуры тех или иных деятелей культуры становятся объектом внимания, происходит своеобразная дескриптивная маркировка — попытка как правило примитивная, выделить и описать наиболее характерные черты конкретного автора (например, В.В. Маяковский — груб и брутalen, Ф.М. Достоевский — психически болен, Л.Н. Толстой — нечитабелен и т. п.). Подобные ярлыки девальвируют личность любого автора — например, тексты, так или иначе подходящие под определение «брутальных и грубых», приписываются В.В. Маяковскому, трудночитаемые — Л.Н. Толстому и т. д.

В конечном итоге имена любых авторов становятся лишенными каких бы то ни было коннотаций, не вызывают никаких ассоциаций, не имеют никаких специфических черт, а любой текст может быть приписан любому автору, причем всегда найдется больший или меньший процент интернет-пользователей, которые не заметят фальсификацию. Более того, зачастую вопрос об истинности снимается — в соответствии с выведенной выше формулой об априорной истинности субъективно интересного. Возвращаясь к концепции Р. Барта применительно к «галактике Интернет», можно говорить, что для нее характерна не только ситуация «смерти автора», но и «смерти читателя». Она обусловлена двумя факторами.

Первый разобран выше: усредненный потребитель культуры в Сети становится все более пассивным, принимающим любую информацию, неспособным и не желающим проверить ее достоверность. Второй фактор — пресловутый объем интернет-контента: «В информационном поле интернета миф о Вавилонской башне обретает новое воплощение — от столпотворения людей мы приходим к столпотворению идей. Возникают проблемы, связанные с различием информации, размещаемой в безграничном пространстве глобальной сети бесчисленным количеством пользователей. Объем информации, содержащейся на страницах интернета, фактически сводит ее реальное содержание к минимальному значению» [3]. Массив содержащейся

в Сети информации невозможно освоить в полном объеме. Проведя мысленный эксперимент, можно с большой долей уверенности предположить, что множество гигабайт данного контента — видео-, фото- или текстовые материалы не увидит никто, кроме их создателей. Однако информация продолжает множиться, становясь самодостаточной, выключенной из коммуникативных процессов и не ориентированной на рецепцию. «Читатель», «адресат», безусловно, предполагается, однако с большей или меньшей степенью вероятности, а Сеть начинает существовать ради Сети.

Приведенные выше примеры ошибок зародились в Интернете и продолжают функционировать там же — иначе говоря, являются специфическими. Многие культурные реалии, став реалиями виртуальными, претерпевают те или иные искажения. Два нижеследующих примера, однако, указывают на любопытный факт: «деформировавшись», данные симулякры могут вернуться в реальное культурное пространство.

Первым примером служит инцидент, описанный в статье О.М. Скибиной «Чехов в школьном изучении: pro et contra». Речь идет о книге «А.П. Чехов в школьном изучении», выпущенной в 2000 году под редакцией М.И. Мещеряковой. О.М. Скибина пишет: «...самое большое — даже не удивление — потрясение испытываешь при чтении раздела “Биография Чехова”, а точнее, его подраздела “Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Чехова”. Излагаются эти самые “новейшие материалы” по книге — следите внимательно! — “известного биографа Дэвида Магаршака”, которые “оригинально переработаны Уильямом Сомерсетом Моэмом, впервые издаются в изложении на русском языке с необходимыми дополнениями в форме вольного перевода Бориса Штерна. Цитаты из книги Моэма в дальнейшем не оговариваются”». Всё это «цитируется выборочно по интернет-странице Алексея Комарова». И далее: «...не было никакой биографии Чехова в изложении Магаршака — Моэма, а все это — мистификация известного писателя-фантаста Бориса Штерна, попавшая в интернет и принятая составителями за те самые “новейшие материалы”!» [8].

В рассмотрении данного казуса наибольший интерес вызывает траектория передвижения мистификации по информационным пространствам. Зародившись в книжной культуре именно в качестве мистификации, данная работа «виртуализировалась» в Сети, где потеряла свой дезинформирующий статус (т. е. приобрела, как было отмечено выше, равные возможности быть истинной и не быть таковой), после чего вернулась в культуру книжную уже в качестве достоверной информации. То, что эту информацию не проверяли на достоверность, является следствием всё еще сохраняющегося доверия к любому напечатанному тексту — доверия, игнорирующего тот факт, что на страницу «книги» тексту попасть сложнее, нежели на «веб-страницу». Подобные информационные метаморфозы являются, с одной стороны, доказательством «эрозии истинности» [3], с другой стороны, наглядно иллюстрируют знаменитую формулу М. Кастельса о «культуре реальной виртуальности»: «Эта виртуальность

и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в основном и производим наше творение смысла» [5, с. 232]. Развивая данную мысль, можно сказать, что через виртуальность человечество творит не только смысл, но и бессмысленность, что наглядно демонстрирует пример с книгой «А.П. Чехов в школьном изучении».

Второй пример генерирования лишнего смысла контента относится к инциденту с инсталляцией на Рождественском бульваре в Москве, посвященной празднованию 9 мая в 2013 году. На бульваре были установлены стенды в виде книг с напечатанными в них стихами военной тематики. При этом тексты были искажены, авторы перепутаны. Подробный разбор всех ошибок этой инсталляции можно найти в блоге Л.А. Каганова. Так, под авторством Шубина были напечатаны отрывки из произведений Юлии Друниной, именем Бориса Пастернака подписаны стихотворения Иосифа Уткина, который, в свою очередь, значился автором стихотворений Анны Ахматовой «Победа» и «Победителям». Л. Каганов отмечает, что многие опечатки выдаются в поисковике — это означает, что разработчики инсталляции не прибегали к собраниям сочинений, а копировали произведения из Сети [9]. Тот факт, что ошибка не была замечена, а на плакатах прохождение оставляли благодарственные надписи, Л.А. Каганов интерпретирует следующим образом: «Выросло поколение, которое считает, что если ты что-то прочел, надо тут же нажать кнопку “лайк” или оставить “коммент”» [9].

Затрагивая побудительные причины распространения репостов в социальных сетях и блогах, выше был отмечен специфический для интернет-пространства критерий «истинности», напрямую обусловленной интересом к той или иной информации. С подобным некритичным отношением к информации человека «галактики Интернет» можно ознакомиться и в ситуации с упомянутой инсталляцией. При этом механика фальсификации, видимо, иная, нежели в случае, упомянутом О.М. Скибиной [8]. Стихотворения деформировались (накапливали опечатки и неточности) в процессе распространения по блогосфере, после чего были размножены на реальных плакатах (неточность с авторством, скорее всего, дело рук монтировавших инсталляцию).

Вышеизложенное позволяет сделать несколько ключевых выводов:

- современная культура существует в двух формах — культура реальная (назовем ее «книгой», подчеркивая символичность этого именованья — «книгой» может быть и живопись, и архитектура) и культура виртуальная («веб-страница», объединяющая все возможные варианты существования в Интернете музыки, текста, изображения);
- реальный и виртуальный модусы бытия современной культуры находятся в состоянии конфронтации между собой. «Галактика Интернет» не является и не может стать — прибегая к гегелевской терминологии — «положительным снятием» «галактики Гутенберга». Информационная избыточность и «эрозия истинности»

являются специфическими и уникальными сущностными характеристиками «веб-страницы», чуждыми «книге» (за исключением рассмотренных выше примеров, источником которых в любом случае может быть исключительно «веб-страница»);

- каждый частный случай характерного для пользователей Сети не критичного отношения к тем или иным данным приводит к глобальной априорной дискредитации «истинности» интернет-контента;
- подобное «компрометирование» сетевого контента заставляет прибегать (там, где это возможно) к верификации тех или иных данных с помощью ресурсов (все еще) традиционного книжного культурного пространства.

Представляется целесообразным проанализировать прогноз, сделанный Умберто Эко в 1998 году. Ученый полагал, что в будущем общество разделится на два класса: «тех, кто смотрит только телевидение, то есть получает готовые образы и готовое суждение о мире, без права критического отбора получаемой информации, и тех, кто смотрит на экран компьютера, то есть тех, кто способен отбирать и обрабатывать информацию. Тем самым начинается разделение культур, существовавшее во времена Средневековья: между теми, кто способен был читать рукописи и, значит, критически осмысливать религиозные, философские и научные вопросы, и теми, кто воспитывался исключительно посредством образов в соборе — отобранных и обработанных их творцами» [1].

На современном этапе развития Всемирной Сети можно констатировать, что данный прогноз не оправдывается. В интернет-пространстве («экран компьютера» неизбежно ассоциируется с Сетью) отбор и обработка информации становится все менее критической, пользователи теряют навыки ее осмысления и верификации, предпочитая получать «готовые образы и готовое суждение о мире».

Поэтому если и можно говорить о категориальном делении общества, то на данном этапе оно связано с теми, кто работает с книгами и Сетью (благодаря чему способен критично относиться к информации, получаемой в Интернете), и теми, кто работает исключительно с «веб-страницей». Первые способны отыскать в столпотворении идей «эпистеме» (пусть и в локальном смысле и для локальных целей), вторые предпочитают существовать в пространстве, наводненном исключительно «доксами».

Для итоговой иллюстрации всех упомянутых в статье проблем, связанных с Сетью и ее пользователями, хотелось бы напомнить знаменитый отрывок из «Чжуан-цзы»: «Однажды Чжоу приснилось, будто он бабочка: он беззаботно порхал, ликовал от восторга и не

знал, что он — Чжоу. А когда вдруг проснулся, то даже удивился, что он — Чжоу. И не знал уже: Чжоу ли снилось, будто он бабочка, или бабочке снится, будто она — Чжоу. Но ведь между Чжоу и бабочкой, несомненно, есть разница. Значит, то было превращение» [10, с. 82]. Многие участники интернет-коммуникации, создавая аккаунты, заводя блоги, размножая репосты, теряют эпистемологические ориентиры, нивелируют границы между «реальным» и «виртуальным», «Чжоу» и «бабочкой». Для конструктивного использования когнитивных, рекреативных и многих других функций Интернета создателям Сети и ее пользователям необходимо помнить об этих границах. Виртуальное может помочь обустроить, дополнить или познать реальное, но характеризовать их в качестве взаимозаменяемых феноменов — значит путать причину и следствие. Во многом, именно благодаря подобным завышенным представлениям о возможностях Всемирной Сети и ее культурной функции, оказалась реальной конфронтация между «книгой» и «веб-страницей».

Список литературы

1. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/eco/internet.html>
2. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПб., 2010.
3. Емелин В.А., Тхостов А.Ш. Вавилонская сеть: эрозия истинности и диффузия идентичности в пространстве интернета // Вопросы философии / Интернет-версия журнала. 2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=678&Itemid=52
4. Шлыкова О.В. Электронная культура: дефиниции и тенденции развития // Электронная культура: трансляция в социокультурной и образовательной среде. — М.: МГУКИ, 2009.
5. Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004.
6. Ланир Д. Вы не гаджет. Манифест. — М.: Астрель, 2011.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
8. Скибина О.М. Чехов в школьном изучении: pro et contra // Литература / Интернет-версия журнала. 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200700818>
9. Каганов Л.А. Победа-Дурра // lleo.me / Официальный сайт. 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lleo.me/dnevnik/2013/05/04.html>
10. Из книг мудрецов. Проза древнего Китая. — М.: Художественная литература, 1987.

ББК 60.5
УДК 316.1/2

Е.В. СЕЛИВАНОВА

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматриваются основные направления развития понятия «визуальная культура». Проанализированы тенденции трансформации контента обозначенного понятия в зависимости от исторического периода и сферы жизнедеятельности.

Ключевые слова: визуальная культура, воображаемый и реальный, виртуальный и экранный визуальные образы, медиaprостранство, иконический поворот, визуальные каналы передачи информации.

Предыстория зарождения визуальной культуры связана с феноменом средневекового сознания с его культом видений, явлений и галлюцинаций, а также с Ренессансом, радикально меняющим отношение человека к иррациональным сферам духовности, к материи изобразительного искусства и театра [1, с. 130]. В XX веке феномен «визуального» становится основной стратегией культуры, а визуальные образы начинают доминировать в социокультурном пространстве [2, с. 220].

В России многие лаборатории и научно-исследовательские институты сегодня заняты проблемой функционирования визуального в контексте конструирования современного социума. Так, сотрудники сектора фундаментальных исследований Российского института культурологии в Санкт-Петербурге ведут работу по изучению современной визуальной культуры, уделяя особое внимание кинотеории, философии фотографии, теории медиального и интермедиальности [3, с. 9]. Центр «Медиафилософия» (Санкт-Петербург) изучает проблемы существования медиареальности, чувств, движений тела в эпоху медиатехнологий, принципы и способы анализа медиареальности, необратимость медиатрансформаций, киберспорта, виртуальных сообществ и киберпространства в целом, современного искусства и киноиндустрии, технообраза, пассивности современного медиаязыка, знакового загрязнения, языка новых медиа и т. д.

Медиaprостранство.

Визуальные каналы передачи информации

В современном мире всё в большей степени доминируют визуальные и экранные образы, при этом текст понимается как информация, закреплённая в знаке, звуке, образе, передающаяся адресату. В связи с этим становится актуальным исследование трансформации механизмов и способов трансляции культурных универсалий [4, с. 260].

Поскольку основную смысловую нагрузку несут визуальные образы, одним из главных каналов трансляции информации выступают визуальные. Именно они, воздействуя на мышление и поведение людей, становятся основанием актуальной реальности.

Сосуществование визуального и текстового пространства в сфере социальных коммуникаций представляется

достаточно проблематичным. С течением времени появляется всё больше форм и инструментальных возможностей для визуализации текста [5, с. 298]. При этом печатное слово как основной элемент традиционного коммуникативного процесса утрачивает главенствующее положение в культуре информационного общества [6, с. 262].

Текстовая реальность всё активнее заменяется экранными образами и визуальным рядом, а значит, меняются предпочтения современной аудитории СМИ и, как следствие, способ восприятия мира и сам мыслительный процесс личности. Современный человек, погружённый в технологизированную среду, мыслит «картинками» и лучше воспринимает информацию, представленную именно в зрительных образах [7, с. 32]. Информационные предпочтения аудитории современных СМИ постепенно смещаются в сторону медийной среды в противовес книжной, текстовой культуре [8, с. 55].

Одним из примеров подобного перехода может служить известный современный мультимедийный проект «Сноб», который как визуально, так и аудиально представляет актуальные тенденции современного информационного пространства. Этот проект наглядно демонстрирует стратегическую перемену вектора современной культуры: от вербального — к визуальному, от слова — к яркому иконическому образу [9, с. 205].

Совокупность современных экранных образов, как реальных, так и воображаемых, виртуальных, а также визуальной репрезентации данных в целом, образует своеобразное информационное пространство, которое на современном этапе всё больше базируется на принципах медиа.

Инфосфера, медиaprостранство становятся новой средой социализации личности и культурного развития общества, пришедшей на смену печатной культуре и ориентированной на осмысленное формулирование новых культурных ценностей виртуального плана.

Медиакультура представляет собой совокупность информационно-коммуникативных средств (аудиальные, печатные, визуальные, аудиовизуальные медиа, способы передачи информации и её восприятия), способствующих формированию общественного сознания [10, с. 18]. Под влиянием разнообразных общественных процессов медиакультура постепенно трансформируется, в ней появляются специфические символы времени [11, с. 136—

137]. Экспансия визуального в современной культуре свидетельствует о необходимости решения ряда комплексных мультикультурных проблем мирового уровня.

Усиление роли визуальных каналов передачи информации способствует расширению кругозора представителей различных, порой весьма закрытых для взаимодействия, культур. Это позволит сформировать базу для равноправного диалога разрозненных частей современного динамично развивающегося социума на принципах толерантности [12, с. 33]. В этом смысле феномен визуальных коммуникаций, несомненно, трактуется как диалогическое событие, которое обусловлено социокультурными реалиями конкретно-исторической эпохи [13, с. 23].

Иконический поворот в литературе и искусстве

Иконический поворот в визуальных исследованиях связан с именем Кита Мокси, рассматривающего проблемы соотношения образа и изображения, репрезентативного и презентативного, семиотического и несемиотического в исследованиях культуры. История искусства как дискурс о культурных артефактах, в том числе визуальных, появилась в конце XVIII века. С тех пор возникло огромное множество иных явлений, имеющих визуальную природу и обогативших понятие визуального — образы телевидения, кино, фотографии, рекламы. «Иконический поворот» добавляет эффект присутствия к пониманию образа, призывает исследователей анализировать медиасферу [14, с. 30].

«Иконический поворот», помимо прочего, связан с разграничением таких понятий, как реальный и воображаемый визуальный образ. Если первый может быть увиден человеком посредством зрения и затем переведен в запоминаемую мыслеформу, то второй возникает в воображении, а затем может либо остаться воображаемым, либо быть воплощен в конкретном объекте.

Визуальные процессы, включающие символы телесности, начиная с неолита, использовались для трансляции культуры и искусства [15, р. 101]. В разные периоды тело было важной символической метафорой, а сам феномен телесности был включен в гораздо более сложные визуальные процессы, являясь символическим воплощением реальности. Такой принцип изображения был распространен в предыстории, но также имел огромное влияние на классическое искусство и религию, особенно в ранней христианской иконографии. Основываясь на этом тезисе, можно проследить символическую эволюцию визуальных процессов и их интегрирование в священные тексты и изображения.

Так, в религиозной литературе XVI века прослеживается взаимосвязь страха и удивления с неисчислимыми бедствиями (голод, наводнения, землетрясения, эпидемии) и чудесами, отраженными как в тексте, так и в визуальных образах [16, р. 95].

В основе взаимосвязи анатомии и технической революции лежит эволюция семантики визуальных образов

смерти и отношения к человеческому телу, имевшая место в XVI—XVII веках [17, с. 39]. Предыстория современной технической визуальной культуры связана с небесным пространством как древним экраном и носителем информации, с астрономией и магическими астрологическими практиками, оказывающими воздействие на визуальную интерпретацию Вселенной. В такой эволюции носителей информации можно проследить закономерную связь сакральной небесной образности и виртуальной реальности нынешних визуальных технологий [18, с. 242].

На литературу и визуальные искусства в период первой трети XX века оказали влияние научно-технические достижения в области аэродинамики, которые актуализировали тему полета в культуре — аэроплан и человек в воздухе были осмыслены как метафора нерационального, абсурдного мышления [19, с. 76].

В целом в визуальной культуре XX века можно проследить культурно-исторический генезис создания мифологии русскими писателями. Немаловажную роль в ней играют визуальные изображения в онтологическом и игровом аспектах [20, с. 99]. Если воображаемый визуальный образ чаще всего связан с собственно мыслительной деятельностью человека, на которую могут оказать влияние литература и искусство, СМИ и т. д., то реальный визуальный образ ассоциируется с уже существующими осязаемыми элементами культуры и их описанием, трактовкой содержащихся в них смыслов.

Особенно яркими воображаемыми визуальными образами можно считать те, которые описаны в рамках различных религиозных учений. В рамках теории иеротопии рассматривается создание сакральных пространств как особого вида осознанной творческой деятельности, феномен пространственных икон. Иеротопия как раздел гуманитарного знания находится на стыке традиционных дисциплин — истории искусства, археологии, культурной антропологии, этнологии, религиоведения. Сторонники этой теории считают, что «визуальная культура» — понятие значительное, но мало исследованное, порожденное «визуальным поворотом» в современном искусстве [21, с. 110].

Так, транслятором культуры, религиозных доктрин и верований в буддизме выступают сутры как своеобразный социальный конструкт текста и изображения. Живописные сутры рассказывают читателю о жизни правоверных буддистов и дают наставления по повседневной практике бытия [22, р. 18]. Визуальное отображение взаимосвязи политической и социальной жизни и христианства характерно для коптской христианской культуры [23, р. 156].

Визуальный образ в современном искусстве, рекламе и политике

В современной культуре намечается тенденция к диффузии понятий «художественный», то есть порожденный изобразительным искусством, и «визуальный» образы, разница в их восприятии заключается в массовости визуального и элитарности художественного [24, с. 153]. При этом

следует заметить, что визуальный образ в современной культуре считается более востребованным.

В современном цифровом искусстве поднимаются такие проблемы, как художественная коммуникация, принципы цифровых медиа и виртуальной реальности, особенности визуальной культуры [25, с. 383].

Современная арт-индустрия и литература все больше ориентируются на презентацию образов мужской силы одновременно с представлениями об освобождении женщины, феминизацией. Складываются различные направления изучения существующих гендерных образов, описывается динамика визуальных образов маскулинности и феминности в массовой культуре, имеющая специфические национальные особенности [26, с. 13]. Генезис женского образа в визуальной рекламе относится к середине XX века и часто связывается с понятием «пин-ап» (от англ. *to pin up* — прикалывать, то есть плакат, прикалываемый на стену). Данное понятие трактуется как изображение в определенном стиле красивой, нередко полуобнаженной девушки. В русском языке оно употребляется для обозначения конкретного стиля американской графики середины XX века, когда этот образ стал органичной частью массовой коммуникации в культурных процессах, происходящих в обществе [27, с. 95].

В японском искусстве, рекламе, визуальной культуре в целом доминируют образы секса и насилия [28, р. 270]. Дж. Гвинн пришел к выводу о доминировании женской сексуальности в визуальной культуре XXI века [29, р. 31]. Изучение истории фотографии также подтверждает тенденцию к росту феминизации в современных цифровых изображениях [30, р. 231]. Стремление женщины соответствовать эталону физической привлекательности, гармонизировать образ «Я» через посредство конструирования своего внешнего облика обусловлено социокультурными факторами трансформации современного социума. Конструкты «женщина» и «тело» в этом контексте имеют ассоциативную связь с идеологией потребления [31, с. 146].

На базе психологических различий между мужчинами и женщинами формируются стереотипы зрительного восприятия, которые активно эксплуатируются в визуальных формах современной российской массовой культуры (кино, реклама, телевидение, фотография). Особенно активно эксплуатируется образ обнаженной женщины, который является самым сильным из существующих стимулов в области потребления [32, с. 24].

На основе применения в массовой культуре визуальных образов героев у подростков формируются ценности равенства, безопасности, самоутверждения, заботы о других, представления об общественной и приватной жизни, коллективизме и индивидуализме, нормативные ограничения, связанные с репрезентацией красоты и сексуальности [33, с. 172].

В визуальном пространстве политики в качестве доминирующей коммуникационной единицы выступает образ, который, по сути, является продуктом воображения и выражен символически. Политическое конструирование осуществляется методом моделирования, когда политиче-

ская идея символически репрезентируется в визуальном ряде воспринимаемой реальности [34, с. 51]. Связующую роль в коммуникации власти и граждан часто играют образы социальных героев либо антигероев. Так, в Индии образ Махатмы Ганди является одним из наиболее популярных, символизирующих борьбу за свободу. Он активно используется как образ национального героя — в ходе официальных мероприятий, публичных церемоний, на валюте и в качестве объекта критики — в карикатурах [35, р. 111].

Виртуальный образ «террориста № 1» Усамы Бен Ладена до сих пор остается символом, используемым в информационных войнах; он оказывает мощное психологическое воздействие на коммуникантов в визуальном пространстве. Распространение подобной идеологически заряженной информации с помощью закодированных визуальных символов можно встретить во многих культурах на различных стадиях развития общества [36, с. 39].

На советских плакатах 1920—1930-х годов, которые внесли огромный вклад в конструирование когнитивного пространства советского человека, символы культурных стереотипов использовались для создания образа врага — «капиталиста», «интеллигента», а также образа героя [37, с. 372].

Яркие визуальные образы сегодня часто применяются в рекламе как умелый маркетинговый ход. Использование подобных образов и манипуляции сознанием человека, связанные с их использованием, — одна из граней повсеместной визуализации современного социума. В СМИ, коммуникативной среде современного бизнеса, наряду с текстовыми, довольно часто встречаются визуальные средства обмана, ставшие привычным элементом поликультурной среды [38, р. 1430]. Искусственно формируемые визуальные образы существуют вне традиционных тактильных контактов [39, с. 49].

Визуальные символы успешности, изобилующие в СМИ, как правило, не подкрепляются фундаментальными представлениями об упорном добросовестном труде и целеустремленности. Однако они существенно влияют на формирование потребностей разных категорий населения в современной массовой культуре [40, с. 181]. Визуальные образы, через которые может быть сформирован корпоративный имидж, являются важным элементом коммуникации с потенциальными потребителями, клиентами. При этом в ходе разработки виртуальной маркетинговой кампании менеджерам следует учитывать особенности визуальной культуры той или иной страны [41, р. 51]. Рекламодатели также используют метафоры, которые различаются от страны к стране, поскольку в них учитываются особенности национальной культуры [42, с. 103].

За внешним многообразием и плюрализмом образов современной российской семьи в журналах и рекламе скрываются традиционные семейные ценности с пуританским и сексистским уклоном. Трудности визуального изображения семьи связаны с неустойчивостью постсоветских социальных норм. Популяризируемый сегодня образ семьи является сложным конгломератом форм «западной» популярной

культуры и штампов, образов «советского», что, по данным социологических исследований, привлекает потребителей, для настроений которых характерен антиамериканизм и ностальгия по брежневской «стабильности» [43, с. 67].

В формировании у потенциальных потребителей мотивации посетить туристические объекты и курорты доминирующую роль играют кинофильмы. В настоящее время Южная Корея привлекает путешественников со всего мира, в том числе и за счет продвижения корейских кинофильмов, телесериалов, драмы, музыки и поп-культуры, которые подпитывают желание туристов посетить эту страну, изучить ее культуру, познакомиться с ее достопримечательностями [44].

Вступая во взаимодействие с искусством ушедших эпох, реклама пытается найти свои способы его презентации и интерпретации, фиксируя неожиданные, но тем более показательные, закономерности и особенности бытования классической музыки в пространстве популярной культуры [45, с. 55].

В некоторых СМИ (в частности в журнале «Русский Newsweek») часто используются приемы так называемого «визуального цитирования», когда по визуальным образам, изображениям можно определить принадлежность объектов к той или иной национальной или наднациональной культуре [46, с. 36].

Искусство выступает способом выражения коллективных ценностей и норм, доступных исследователям, пытающимся изучать визуальную культуру как принципиально новый объект социогуманитарного знания. Визуальные формы в культурах различных народов отражают разные стереотипы мышления и действия.

Современное искусство подражает действительности в самых причудливых формах с использованием новых технологий: видеоинсталляции, фотосюжеты и т. д. Это можно проследить в ряде работ Билла Виола, Хлои Пинене, Пола Пфайффера, Сэма Тейлор-Ву, Энди Уорхола [47, р. 35]. Тема художественной микроминиатюры как феномена современного искусства, визуальной культуры постмодерна остается практически неисследованной, что провоцирует постоянные дискуссии [48, с. 257].

Не только искусство, но и мода — это совокупность наиболее эксплуатируемых визуальных способов воплощения творчества в конкретном объекте: рисунке, инсталляции, одежде. Изучение истории моды позволяет выявить ее основные тенденции, которые периодически повторяются. Тем не менее, интерес к ее изучению не угасает [49, р. 1016]. В пространстве и во времени существуют визуальные коды, которые используются как основа для формирования модных тенденций в соответствии с философией цвета, собственным опытом, динамизмом современной культуры и реальности [50, р. 30].

Мода рассматривается в контексте парадигмы современной культуры, которую можно обозначить как парадигму *difference*, где различие и индивидуальное оказываются доминирующими ценностями и превалирует роль визуальной презентации демонстрируемых, а не сущностных различий. мода становится одним из опре-

деляющих механизмов действия культуры в «режиме» различия. В моде отчетливо прослеживаются тенденции к универсализации форм и приобщению к собственным национальным истокам. В сочетании этих кодов образуются формы презентации индивидуальности. Индивид идентифицирует себя в визуальных кодах универсального и особенного, находя подтверждение своего «Я» в символах моды, рекламы, бренда, распространенных в виртуальной и реальной среде. В современном обществе мода формирует новый тип сознания — «подиумное сознание», для которого важен не поиск экзистенциальных оснований, а управление имиджами [51, с. 139].

Для моды значимы два аспекта: функционирование в рамках визуальной культуры, роль в процессе формирования идентичности человека и способ презентации индивидуальности, технология завоевания социального признания на базе умения оперировать модными нормативами [52, с. 223].

На стыке моды как визуального искусства и рекламы появляется идеология «гламура»; она конкретизируется при рассмотрении истории и культурного пространства, в котором она осуществляет свою практику. При изучении понятия «гламур» особое внимание уделяется эстетическим принципам, а также идеологическим и ценностным установкам [53, с. 224]. Критический пафос массмедиа, обращенный на самих себя, оказывается удачным маркетинговым ходом, привлекающим «нонконформистский» сегмент аудитории. Анализ медиадискурса позволяет выявить стратегии проблематизации и депроблематизации гламура как социального и культурного явления. При этом телевидение часто создает лишь видимость публичной дискуссии на злободневные темы [54, с. 29]. Использование особенностей визуальной репрезентации мужских образов при разработке модных коллекций брендовой одежды задает тенденции последующего развития популярного визуального искусства и культуры [55, р. 7].

Таковы основные направления развития контента визуальной культуры на современном этапе. Каждое из рассмотренных выше направлений связано с реальными и воображаемыми визуальными образами, которые функционируют в пределах культурной (массмедиа, литература и искусство), экономической (реклама, корпоративные образы, мода), политической (виртуальные образы политических героев и антигероев) и религиозной (религиозные учения, литература, иконы и иные изображения, манускрипты) сфер.

Список литературы

1. Сальникова Е.В. Средневековая история визуальности // Обсерватория культуры. — 2010. — № 1.
2. Порозов Р.Ю. Визуальное как доминанта современной культуры // Политическая лингвистика. — 2011. — № 2.
3. Венкова А.В., Конева А.В., Фоменко А.Н., Соколова И.Б., Степанов М.А., Тимашков А.Ю. Visual studies: теоретические исследования Санкт-Петербургского отделения российского института культурологии // Культурологический журнал. — 2012. — № 3.

4. Симбирцева Н.А. Универсалии культуры и трансляция социально-исторического опыта: поиск стратегии анализа // Политическая лингвистика. — 2012. — № 2.
5. Яо М.К., Бородина С.Д., Еманова Ю.Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации // Филология и культура. — 2011. — № 26.
6. Земцова Я.М. Визуальный образ в системе коммуникации // Общественные науки. — 2012. — № 1.
7. Симбирцева Н.А. Визуальное в современной культуре // Человек в мире культуры. — 2012. — № 1.
8. Зубанова Л.Б. Визуальная и книжная культура: идеология информационно-медийных предпочтений // Вестник Челябинского государственного университета. — 2012. — № 5.
9. Пономарева Е.В., Семьян Т.Ф. Медиапроект «Сноб» в современном информационном пространстве // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. — 2013. — № 49—2.
10. Гура В.В. Медиакультура как когнитивный фильтр для медиавирусов // Медиаобразование. — 2006. — № 2.
11. Соловьев В.Д. Метаморфозы современного взгляда на российскую медиаисторию: репутационные приобретения и потери // Материалы конференции «Меншиковские чтения». — 2011. — № 2.
12. Зиннатова А.Х. Визуальная антропология как средство изучения и точного сохранения произведений материального и духовного наследия народов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 1.
13. Порозов Р.Ю. Визуальные коммуникации как «PERIOD EYE» // Дискуссия. — 2012. — № 7.
14. Круткин В.Л. Кит Мокси: о визуальных исследованиях и иконическом повороте // Вестник Удмуртского университета. — 2011. — № 32.
15. Naumov G. The objectified corporeality: Prehistoric implications of anthropomorphism and hybridism within Christian iconography // Anthropos. — 2013. — Vol. 108. — Iss. 1.
16. Spinks J. Print and polemic in sixteenth-century France: The Histoires prodigieuses, confessional identity, and the Wars of Religio // Renaissance Studies. — 2013. — Vol. 27. — Iss. 1.
17. Сальникова Е.В. Эволюция носителей информации на переломе к Новому времени: роль медицинского вскрытия и анатомического театра в контексте современной технической визуальной культуры // Культура и искусство. — 2011. — № 3.
18. Сальникова Е.В. Звездное небо как пространство визуальной информации // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 1: Регионоведение, философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. — 2011. — № 4.
19. Буренина О.Д. Абсурд и мотив воздухоплавания в литературе и визуальных искусствах 1900—1930-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2005. — Т. 5. — № 11.
20. Глушаков П.С. К вопросу о визуальной рецепции писательского образа // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. — 2005. — № 5.
21. Лидов А. «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры иеротопический подход к истории искусства // Искусствознание. — 2011. — № 3—4.
22. Eubanks C. Reading by heart: Translated buddhism and the pictorial heart sutras of early modern Japan // International Journal of the Sociology of Language. — 2013. — Iss. 220, 22 March.
23. Heo A. The bodily threat of miracles: Security, sacramentality, and the Egyptian politics of public order // American Ethnologist. — 2013. — Vol. 40. — Iss. 1.
24. Серикова Т.Ю. Трансформация понятий «визуальный» и «художественный» образы в современной культуре // Известия Алтайского государственного университета. — 2010. — № 1—2.
25. Филатов А.Н. Интерактивность в современных художественных коммуникациях: алгоритмическое искусство и искусство виртуальной реальности // Вестник Орловского государственного университета. Сер. Новые гуманитарные исследования. — 2012. — № 4.
26. Белинская Д.В. Визуальная репрезентация мужских и женских образов // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. — 2010. — № 4.
27. Казанкова Е.Р. Влияние поп-культуры на женский образ в рекламных проспектах // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. — 2006. — № 8(63).
28. Anderson H.L., Wadkin M. Japanese popular art as text advertising's clues to understanding the consumer // International Journal of Research in Marketing. 1988. Vol. 4. Iss. 4 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/01678116/4>
29. Gwynne J. "Andrea Dworkin would be turning in her grave": Pornography, (Post)Feminist Backlash and Contemporary Women's Memoirs // Journal of Literary Studies. — 2013. — Vol. 29. — Iss. 1. — March.
30. Sampson G. Histories, Theories, Criticism. The Focal Encyclopedia of Photography (Fourth Edition) Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science. 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780240807409>
31. Карабина Ю.С. Эталон физической привлекательности как социокультурный фактор образа телесного «я» у женщин // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Сер.: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. — 2010. — Т. 16. — № 4.
32. Харитонов М.В. Восприятие обнаженной натуры в рекламе // Социология и право. — 2012. — № 2.
33. Окольская Л.А., Пешкова В.М. Нормативные визуальные образы в массовой культуре для подростков // Общественные науки и современность. — 2012. — № 4.
34. Щербинина Н.Г. Визуальный феномен в политической репрезентации // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2012. — № 10.
35. Sinha G. The Afterlives of Images: The Contested Legacies of Gandhi in Art and Popular Culture // South Asian Studies. — 2013. — Vol. 29. — Iss. 1.
36. Гарев В. Усама Бен Ладен: составляющие виртуального образа «террориста № 1» // Азия и Африка сегодня. — 2007. — № 3.
37. Николаева М.Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917—1941) и модели идентификации советского человека // Диалог со временем. — 2012. — № 39.
38. Furner C.P., George J.F. Cultural determinants of media choice for deception // Computers in Human Behavior. — 2012. Vol. 28. Iss. 4 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/07475632>

39. Сальникова Е.В. Феномен визуальности // Обсерватория культуры. — 2012. — № 1.
40. Беляков А.М. Визуальные символы успешности в современной массовой культуре // Вестник Кузбасского государственного технического университета. — 2009. — № 3.
41. Patel N., Vila-Lopez N., Kuster-Boluda I. Differences between American and Indian consumers' visual images // Cross Cultural Management. — 2013. — Vol. 20. — Iss. 1.
42. Моррис П., Уальдман Д. Национальная культура в рекламных метафорах: Франция, Германия, Италия, Нидерланды и США // Реклама: теория и практика. — 2012. — № 2.
43. Лапина-Кратасюк Е.Г. Образы идеальной семьи в российских глянцево-журналах и телевизионной рекламе. Вестник Российского государственного гуманитарного университета. — 2010. — № 10.
44. Rajaguru R. Motion Picture-Induced Visual, Vocal and Celebrity Effects on Tourism Motivation: Stimulus Organism Response Model // Asia Pacific Journal of Tourism Research. 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.1080/10941665.2013.764337>
45. Журкова Д.А. Репрезентация классической музыки в коммерческой рекламе // Обсерватория культуры. — 2011. — № 4.
46. Фатеев А.В. Объекты визуального цитирования в журнале «русский newweek»: на перекрестке культур // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2012. — № 2.
47. Walden E. Reflexive mimesis in contemporary visual culture // Emotion, Space and Society Volume 4, Iss. 1, February 2011, [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/17554586/4>
48. Коненко С.А. Художественная микроминиатюра как феномен современной визуальной культуры постмодерна // Омский научный вестник. — 2008. — № 5.
49. Yuksel S. An Outlook of the Fashion Industry Through Fashion History // Procedia. — Social and Behavioral Sciences. — Vol. 51, 2012. The World Conference on Design, Arts and Education (DAE-2012), May 1—3, 2012, Antalya, Turkey [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/18770428>
50. Slevin T. Sonia Delaunay's robe simultanée: Modernity, fashion, and transmediality. Fashion Theory // Journal of Dress Body and Culture. — 2013. — Vol. 17, Iss. 1.
51. Конева А.В. Мода: презентация индивидуальности и коды идентификации // Международный журнал исследований культуры. — 2010. — № 1.
52. Конева А.В. Визуальные практики моды // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — Т. 1. — № 3.
53. Сатарова Е.В. Мультимедийное пространство гламура // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. — 2010. — Т. 16. — № 1.
54. Ним Е.Г. О социологах, телеведущих, рыцарях и чучелах: деконструкция медиадискурса социальных проблем // Журнал исследований социальной политики. — 2010. — Т. 8. — № 1.
55. Rees-Roberts N. Boys keep swinging: The fashion iconography of Hedi Slimane. Journal: Fashion Theory — Journal of Dress Body and Culture. — 2013. — Vol. 17, Iss. 1.

[...явление]...

УДК 782.1; 7.011
ББК 71; 85.3

И.М. ВЕТЛИЦЫНА

ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматривается эстетическая трансформация статуса оперы на рубеже XX—XXI веков, которая повлекла за собой изменение функционирования этого феномена музыкальной истории. Опера во многих своих проявлениях начала жить по законам современного шоу-бизнеса, предполагающего целый спектр маркетинговых ходов, направленных на активизацию, удовлетворение и поддержание массового интереса к опере.

Ключевые слова: опера, массовая культура, шоу-бизнес, оперные звезды, кроссовер, оперный туризм, современная оперная режиссура.

О феноменологии оперы в истории культуры сказано и написано достаточно много: о ее синтетичности как жанра, о парадоксальности и дуалистичности ее развития. Огромный пласт музыковедческой литературы посвящен, как известно, конкретным операм, оперному

творчеству отдельных композиторов, оперным певцам и другим аспектам оперного искусства. Иными словами, проблемы, связанные с исследованием собственно материи оперы и ее содержания, освещены на сегодняшний день достаточно полно.

Однако во всем этом весьма полезном массиве литературы можно крайне редко встретить работы, уделяющие внимание всей системе бытия оперы, то есть ее существованию как явления не только духовного и художественного, но социокультурного и социально-психологического. Этот аспект бытования жанра совсем недавно начал интересовать исследователей, ставящих своей целью «перейти от привычного <...> анализа оперы как искусства к рассмотрению оперной культуры общества как целостной динамичной системы, ядром которой является оперный театр, ибо именно в театре и через театр реализуется социальная функция оперного искусства» [1, с. 233]. Всю большую актуальность приобретают вопросы, связанные как с процессом трансформации сценической жизни оперы в исторической перспективе, так и проблемы «законов восприятия оперы в различных социальных группах и на разных исторических этапах». Такой подход позволяет понять одну «из целеполагающих сущностей жанра»: функцию отражения одновременно и культурно-эстетических, и общественных процессов, а иногда и своеобразного их катализатора [2, с. 75].

Именно опера в комплексе всех ее слагаемых — синтетичности, зрелищности, демократичности, способности реагировать на социальные процессы и потрясения, смену художественных приоритетов — более чем какой-либо другой музыкальный жанр требует осмысления ее существования с точки зрения общественно-исторического контекста¹. Особенно это важно сегодня, ибо очевидно, что опера как синоним оперного спектакля и, шире — оперного театра, начиная со второй половины XX века, обретает некое новое качество.

Тот факт, что данный процесс происходит именно с этим жанром, сам по себе не удивителен. Вся 400-летняя судьба оперы — свидетельство того, насколько точно и органично, она адаптировалась к разным культурно-историческим измерениям, меняясь в зависимости от господствующих потребностей и запросов как элитарного, так и массового слушателя².

В основе такой приспособляемости оперы ко всем временам и форматам, думается, лежит имманентно заложенная в ней, как в наиболее демократичном из всех академических музыкальных жанров, адекватность законам зрительно-слухательского восприятия. На самом деле, оперный театр способен дать людям то, что не под силу никакому другому виду музыкального искусства — эстетическое удовольствие особого рода — наслаждение. Опера манит публику, в первую очередь, страстностью жизненных коллизий, переживаемых на сцене ее героями, а вместе с ними — и самой публикой. Они поданы, к тому же, в сжатом до нескольких часов пространственно-временном континууме с помощью всего вокально-инструментально-

го великолепия музыки, литературного слова (либретто), художественно яркого образного ряда, подкрепленного сценографией, разнообразных сценических эффектов и собственно театрального действия. Именно такое уникальное сочетание выразительных средств, способное воздействовать практически на все зоны чувственного восприятия присутствующего на оперном спектакле, дало основание А. Тихомирову говорить об опере как о наименее интеллектуальном виде академического музыкального искусства.

Однако в том-то и заключается один из свойственных этому жанру парадоксов. Как справедливо отмечает тот же автор, «с точки зрения сочинения, опера <...> самый сложный музыкальный жанр, требующий от композитора (а не от слушателя) незаурядного профессионализма и весьма изощренного творческого интеллекта», предполагающего знание всех законов оперного жанра, умение написать удобные для исполнения и приятные для восприятия арии и дуэты, ансамбли, хоры и не только. Композитор должен овладеть еще более глубокими слоями оперного творчества, главный из которых — «способность говорить со слушателем языком музыки, говорить увлекательно, ярко, эмоционально, в своем неповторимом стиле, но при этом так, чтобы эта “речь” была понятной практически любому человеку, обладающему среднестатистическим слуховым музыкальным опытом. <...> Это совершенно особый, редкий <...> композиторский дар. И именно он <...> является мерилком композиторского таланта <...>» [3].

Вместо этого опера в XXI веке окончательно стала «объектом художественного эксперимента» для «посвященных», предполагающим в первую очередь использование новых технических приемов или некоей внемузыкальной философской идеи. Представители авангарда, отказавшись от пения в опере как синонима якобы чуждой современности чувственной красоты, выступили с отрицанием самой природы оперного жанра. Современная опера как «музыкальная драма» «утратила главное, что позволяло ей в течение длительного времени быть примадонной музыкального театра — мелодичный язык, представлявший уникальный сплав “академического” и “бытового” начал»³. И вопрос, захотят ли и, главное, сумеют ли композиторы не столько чисто технически, сколько психологически преодолеть разрыв между искусством «высоким» и «низким» и, в конечном итоге, создать некую новую целостность, остается открытым [4].

Таким оказался итог 400-летнего существования оперы, в течение которых оперный жанр обретал все большую элитарность, и одновременно, как следствие, шел поиск иных форм музыкального спектакля, способных удовлетворить вкусы менее искушенного массового слушателя. В XX веке этот процесс достиг своего апогея, и определенной компенсацией оперного интеллектуализма оказалось

¹ В этом оперный театр можно сопоставить только с театром драматическим.

² Именно это свойство жанра дало основание украинскому исследователю Л. Кияновской сделать вывод о так называемом хамелеонстве оперы [2].

³ Пример такого сплава в XX столетии дал Дж. Гершвин, показав всем, «где находится выход из тупика, в котором к моменту создания “Порги и Бесс” опера уже практически оказалась» [3].

появление новых и гораздо более демократичных музыкально-сценических жанров: в XIX столетии таковым была оперетта, в XX — мюзикл, а за ним — рок-опера.

Подобное расслоение, разумеется, не могло не отразиться на судьбе всего оперного наследия и оперы как таковой, в очередной раз доказавшей свою уникальную приспособляемость к исторической ситуации. Начиная со второй половины XX столетия, в социокультурном дискурсе современной цивилизации с ее культом развлечения и увеличения роли массовой культуры, классическая опера неуклонно, так или иначе, встраивалась в его систему. К настоящему моменту она уже приобрела значение одного из самых дорогих и изысканных его сегментов. Однако для того, чтобы завоевать столь высокое положение, ей пришлось принять определенные требования, одним из которых и, пожалуй, главным стало требование — быть опере развлечением.

Подобная эстетическая трансформация статуса оперы, этого феномена музыкальной истории, с точки зрения диалектики происходящего двойственна.

Поскольку практически большая часть написанных в XX столетии опер массового слушателя-зрителя так и не приобрела, музыкальные театры сегодня отдают предпочтение главным образом опере, созданной в диапазоне от XVII до первой половины XX века, то есть классике, способной вызвать у слушателя тот самый специфический восторг, который зовется наслаждением. Во многом именно поэтому возникло стремление сохранить оперный жанр как историко-культурное наследие: оказался поднят (в том числе и из архивов) и сценически воплощен и записан в аудио- и видеоформате огромный массив оперного репертуара.

В то же время, всё это богатство, поставленное на службу развлечению, неизбежно меняет образ жизни. Опера, во многих своих проявлениях, начинает функционировать по законам современного шоу-бизнеса, эксплуатирующего её согласно своим правилам в режиме *презентаций и акций* с помощью хорошо известных механизмов арт-менеджмента: рекламы и антирекламы, учета потребностей слушателей, формирования спроса и т. д.

В наши дни в художественной жизни большинства стран с развитой культурой оперного театра реализуется полный спектр так называемых маркетинговых ходов, направленных на активизацию, удовлетворение и поддержание массового интереса к оперному представлению и опере как жанру. Всё с большим вниманием к этим ходам относятся и в России.

Опера сегодня — это модно, дорого, престижно. Посещение оперного спектакля свидетельствует о достаточном высоком социальном статусе тех, кто пришел на оперную премьеру в театр, и приравнивается в определенном слое общества к модным брендам автомобилей, одежды, обуви, аксессуаров, ювелирных украшений и прочим *материальным* признакам богатства.

Но, оказавшись модной забавой, опера начинает тут же обрывать приметами массовой культуры. Весьма по-

пулярным становится раскручивание брендов наиболее известных опер или всемирно известных оперных певцов, которые с удовольствием появляются в телевизионной и уличной рекламе, в массовых телешоу. Да и само слово «опера» сегодня определяет не только собственно музыкально-сценический жанр; такое название может носить, например, элитный ночной клуб, не имеющий никакого отношения к музыкальному театру.

Более того, как известно, в шоу-бизнесе с подозрением относятся к безупречным репутациям исполнителей. Здесь считается, что для успешной карьеры вокруг артиста обязательно должна быть некая, сотканная из разного рода историй, сплетен, скандалов, атмосфера. Слухи мгновенно предаются гласности, причем, этому охотно помогают сами оперные звезды. В многочисленных интервью они обличают конкурентов, режиссеров и дирижеров. Молодые певцы, чьи имена нет смысла упоминать по причине их широкой известности, бравируют своей физической выносливостью, рассказывая о ночах, проведенных на дискотеках, прогулках под дождем и т. д. (правда, потом оказывается, что им приходится отменять концерты или спектакли по причине нездоровья). Иными словами, они с упоением повествуют о своей частной жизни, изобилующей разного рода подробностями. На первом месте, конечно, оказывается тема секса: поскольку у певцов в этой сфере существует целая система табу, журналистам и широкой публике непременно хочется приоткрыть завесу над этой тайной [5].

Подтверждением вставания оперы в систему шоу-бизнеса становятся оперные шоу для многотысячной аудитории, проводимые при обязательном участии оперных звезд на огромных нетрадиционных площадках, — стадионах, летних концертных эстрадах, городских площадях. Их программа, как правило, составляется из шлягерных фрагментов опер XIX века; а манера поведения на сцене год от года все больше раскрепощается, обрстая приметами масскульта. Рост неимоверной популярности таких концертов начался, как известно, в 1990 году, когда в разгар чемпионата мира по футболу три тенора — Пласидо Доминго, Хосе Каррерас и Лучано Паваротти — дали свой знаменитый совместный концерт в Термах Каракаллы. О том, какой взлет популярности этих певцов последовал после данного события, в подробностях описал Норман Лебрехт в своей книге «Кто убил классическую музыку». Стоит, тем не менее, напомнить, что, просуществовав 15 лет, проект стал самым прибыльным в истории академической музыки: на 34 концертах великой тройки за это время побывало более 1,5 млрд слушателей.

Идея концертов оперных звезд, обращенных к широкой публике, с легкой руки трех теноров впоследствии получила продолжение не только в классическом варианте, но и в формате кроссовера, когда в одном концерте начали совместно выступать оперные певцы и представители шоу-бизнеса: Монсеррат Кабалье и лидер группы Queen Фредди Меркьюри, Пласидо Доминго и Дайана Росс, Пласидо Доминго, Хосе Каррерас и Натали Коул. Но

особую любовь к такого рода концертам проявил Лучано Паваротти. В историю музыкальной жизни XX века войдут его совместные концерты с Элтоном Джоном и Stingом, Патрисией Каас и Брайном Адамсом. С 1992 года тенор участвовал в благотворительных концертах «Паваротти и друзья», получивших колоссальную известность благодаря участию в них таких музыкантов как Брайан Мэй и Роджер Тейлор (*Queen*), Эрик Клептон, Джон Бон Джови, Селин Дион, группа Cranberries. Альбомы, записанные проектом «Паваротти и друзья», стали сенсацией на рынке популярной музыки.

Подобные кроссоверы, несомненно, послужили популяризации оперы и ее исполнителей. На концерты Паваротти публики собиралось не меньше, чем на выступления знаменитых рок-групп. Его сольные концерты на открытых площадках в Лондоне, Нью-Йорке и Париже собирали многотысячную аудиторию, доходившую до 500 тыс. человек; а миллионы телезрителей смотрели эти трансляции по телевидению. Выступления в совместных концертах звезд шоу-бизнеса и оперы по-своему повлияли и на поп-музыку. Не вдаваясь в детали, стоит только напомнить, что группа *Queen*, назвала один из своих лучших альбомов *A Night at the Opera* [6].

Вообще под сочетанием слов «ночь» и «опера» сегодня можно обнаружить прелюбопытные творческие акции и проекты. Так, 15 июня 2012 года в Москве, в Клубе джамена Алексея Козлова впервые в России стартовал эксклюзивный проект *Opera Night*, концерты которого предполагается записывать и обязательно издавать [7; 8].

Что же касается «ночи в опере» или, точнее, «оперных ночей» как явления музыкально-театральной жизни, то сегодня это уже определенная традиция, популярность которой растет год от года. По сути, это тоже своего рода массовое шоу. В ряде европейских оперных театров теперь принято в конце сезона устраивать концерт из отрывков тех спектаклей, которые предполагаются к постановке в сезоне следующем. Такие концерты нередко проходят на больших открытых площадках, собирая многотысячную аудиторию, в том числе и тех слушателей, которые специально приезжают из других городов и даже стран, становясь оперными туристами. Оперный туризм активно приобретает черты настоящей отрасли туристической индустрии. Его можно было бы без преувеличения назвать порождением не только подобных оперных ночей, но и необычайного обилия в мире оперных фестивалей. Сегодня все большее число меломанов считают своим долгом побывать в Байройте и Зальцбурге, в Глайндборне, Савонлинне и Санкт-Петербурге, перечисление фестивальных оперных центров можно было бы продолжить.

Активное участие в просвещении и насыщении оперой массового зрителя принимают и различные СМИ. Это и прямые телетрансляции на весь мир спектаклей из Ла Скала и Метрополитен-опера, и регулярная передача «Шедевры мирового музыкального театра» на канале

«Культура», и прошедший в 2011 г. и 2013 г. с небывалым рейтингом на том же канале телеконкурс «Большая опера», и трансляции различных международных оперных конкурсов. От телевидения не отстают радио с его регулярными оперными программами не только на радиостанции «Орфей», но и на «Радио России», «Радио Культура» и «Эхо Москвы». Интернет же в лице канала ParaClassics доставляет оперные и балетные премьеры из ряда ведущих российских музыкальных театров прямо на экран компьютера своим подписчикам.

Отдельный и чрезвычайно популярный ныне сегмент мирового оперного шоу — прямые трансляции спектаклей из крупнейших оперных театров мира и с международных оперных фестивалей в режиме on-line в столичных кинотеатрах, побывать на которых становится столь же престижно, как и на «живом» оперном спектакле. Демонстрация в кинотеатрах крупных российских городов записей спектаклей известных мировых оперных театров — сегодня тоже нередкое явление.

В связи с этим Санкт-Петербургская компания «Невафильм» выступила со специальным проектом *CinemaEmotion*, в рамках которого предполагается осуществлять прокат записей классических опер и балетов ведущих мировых театров и записей концертов в кинотеатрах России. И в стремлении поддержать моду на оперу «Невафильм» на этом не останавливается. Летом 2012 года компания объявила конкурс на лучшую статью о проекте *CinemaEmotion*. Для участия в конкурсе желающим нужно было написать статью в произвольной форме на тему «Опера в кинотеатре», опубликовать ее в газете, журнале или на сайте электронного СМИ и прислать ее на адрес компании. «С вашей помощью, — написано на сайте компании, — мы хотим донести до широкого (курсив мой. — И.В.) круга общественности информацию об этой новой возможности культурного времяпрепровождения. Также мы надеемся, что эта статья послужит хорошим стимулом к тому, чтобы и в вашем городе в скором времени появилась возможность посмотреть новейшие оперные постановки на большом экране, если сейчас такой возможности нет»⁴. По итогам конкурса было названо три победителя (точнее победительницы) из разных регионов России, чьи статьи, опубликованные в региональной прессе и на сайте местных кинотеатров, были признаны лучшими [9].

Надо отметить, что оперные представления сегодня как никогда широко освещаются в массовых периодических изданиях, по радио, телевидению и в Интернете. В специальных программах принимают участие маститые теоретики, историки и критики оперного жанра. Премьеры анонсируются или анализируются в интересной и нередко очень интригующей форме. Возникает ощущение,

⁴ Победителям конкурса компания «Невафильм» обещала подарить увлекательную поездку в Санкт-Петербург, «где их ждет богатая культурно-развлекательная программа: посещение студии «Невафильм», международного форума «Кино Экспо 2012», экскурсии по городу, ценные призы и многое другое» [9].

что с подачи журналистов газеты преднамеренно сталкивают противоположные мнения по поводу предстоящей или только что состоявшейся премьеры, словно приглашая прийти на спектакль и составить о нем собственное мнение.

Иногда дело доходит и до откровенных скандалов, подобных тому, что сопутствовал премьере оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

Шум вокруг этого спектакля, вызванный анонимкой и не имевший ничего общего с его художественной и содержательной сторонами, достиг такого накала, что какое-то время сценическая судьба спектакля была под вопросом. Не менее громким было и освещение в прессе премьеры «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки в Большом театре. Критические баталии тогда были нешуточные, достигнув своего апогея в споре Петра Поспелова и Алексея Парина на OpenSpasace.ru [10]. Одним из наиболее обсуждаемых событий фестиваля «Звезды белых ночей 2012» стала полная смысловых противоречий и стилистических нестыковок постановка оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в режиссуре Грэма Вика [11].

Подобные острые ситуации в современной жизни оперного искусства становятся, как показывает практика, типичными. И причина здесь все та же. Сам институт оперного театра, как и оперные исполнители, все больше обретает черты шоу-бизнеса с его неперменным спутником — скандалом, этим двигателем популярности. Пищу же для подобных скандалов в изобилии дает современная оперная режиссура. «Вызывая противоречивые чувства критиков и зрителей, она, по сути, оказывается своеобразной “антирекламой”, которая может привлечь публику в оперный театр даже активнее, чем какое-либо по-настоящему серьезное художественное явление» [2, с. 77].

И вот здесь сто́ит коснуться (хотя бы кратко) уже не только вопросов *функционирования* оперного искусства в контексте массовой культуры и эстетики развлечения. Ибо внешнее (т. е. функционирование) всегда, как известно, имеет глубинные, внутренние причины. Эстетическая трансформация статуса оперы — этого феномена музыкальной истории — неизбежно повлекла за собой новшества и в сценическом решении оперных спектаклей, зачастую меняя их смысл, то есть вторгаясь в самую суть оперы как жанра.

Оперные режиссеры новой генерации, ориентированные на вкусы своего поколения, взяли на вооружение многое из приемов современного драматического театра с его культом игры в игру, с «эстетикой безобразия», гипертрофией агрессии, секса, насилия, эпатажа, со стремлением сделать сценическое действие, в первую очередь, актуально-интеллектуальным, а не захватывающе-прекрасным.

Современные молодые режиссеры, стремясь понравиться как можно большему кругу зрителей, всюду заигрывают с массовой культурой, тем более, что господствующий сегодня постмодернизм позволяет делать любой

микст, нисколько не заботясь о целостности представления. При этом, кажется, что постановщики забывают, что они имеют дело с оперой как особым, *музыкально-сценическим* жанром, привнося в оперные спектакли то, «чего там и близко нет — ни в историческом плане, ни эстетическом, ни музыкальном. Все шиворот-навыворот — эпохи, мирочувствование, стиль» [12].

Нередко можно встретить мнение весьма солидных и авторитетных лиц оперного мира, что подобный облик оперный спектакль приобретает с целью «противостоять назойливой конкуренции телевидения и кинематографа, калейдоскопической пестроте информационных потоков» и всей прочей продукции шоу-бизнеса, «перепрограммировать» современного зрителя на восприятие других, так сказать, высоких жанров [13].

При всей спорности подобного аргумента нельзя, однако, не отметить, что мотив человека, приходящего сегодня на оперный спектакль, действительно, отчасти изменился, как изменился и сам человек эры электроники и информатики, воспитанный боевиками, триллерами и шлягерами Майкла Джексона и Мадонны [14]. Став более прагматичным, слушатель в массе своей уже, образно говоря, не ждет с замиранием сердца, как любимый тенор возьмет верхнее *до*.

Чутко уловив эту перемену, современный оперный театр в лице молодых режиссеров также перестает апеллировать только к эмоциям людей. Всей создаваемой ими концепцией они сознательно стремятся воздействовать на разные зоны зрительского восприятия, искусно будоража их особой зрелищностью спектакля, актуализацией сюжета и прочими постановочными приемами. Более того, они также просчитывают, какой должна быть зрительская реакция на то, что создано в их режиссерской лаборатории. При этом неважно, будет ли эта реакция со знаком плюс или минус. Главное, удивить зрителя, вызвать у него любопытство, наконец, шокировать его (неважно чем), а в конечном итоге, добиться любой ценой резонанса постановки (опять-таки неважно какого). «Так возникает своеобразный жанровый феномен: условно его можно назвать спектаклем-акцией, — пишет А. Бояринцева. — Поскольку целью такого спектакля является прежде всего привлечение внимания широкой публики к конкретному театру, проекту, отдельным персонам, его внутренние формы более тяготеют к эффективным пиар-технологиям, нежели к сфере художественной коммуникации», апеллирующей «к гораздо более глубоким уровням сознания, нежели это происходит в случае со спектаклем-акцией» [15].

Подобную эстетическую «модуляцию» оперного спектакля «в тональность» массовой культуры ее приверженцы нередко объясняют якобы желанием спасти само искусство оперы. Но вопрос: спасают ли они его и от чего спасают? Стремясь угодить публике, не «перепрограммируется» ли или, если угодно, «переформатируется» в первую очередь само оперное искусство?

Не имея оперных новинок, способных привлечь массовую публику, театры по всему миру занимаются

по большей части перетолкованием классики. Режиссеры-постановщики наперебой соревнуются в осовременивании динамичных и совершенных в музыкально-драматургическом отношении опер Верди и Бизе, Пуччини и Чайковского, Мусоргского и Глинки. Делая это, они зачастую забывают, что «осовременивание» в угоду моде, как самоцель не омолаживает классическую оперу, а, напротив, безнадежно старит ее, создавая эффект анахронизма, как старит и искажает пластическая операция некогда прекрасное лицо. Вот и появляются на оперной сцене, как написал один из блогеров, Иоанна с автоматом Калашникова, наркоманка Брунгильда с лазерным ружьем на мотоцикле, Хаген, наряженный Гитлером, Игорь, возвращающийся в Путивль на танке, Пимен с ноутбуком... [16]. Подобные примеры можно еще долго продолжать.

Более того, перенесение действия в другую эпоху разрывает тонкие эмоционально-образные связи между зримой частью оперы, воплощаемой на сцене, в спектакле, и ее основной составляющей, ее подлинным телом и душой — музыкой, которая, как в высшей степени емко и точно в свое время определил Б.В. Асафьев, есть «искусство интонируемого смысла». При таком раскладе, музыка (не говоря уже о детально выписанном в партитуре авторском замысле композитора и либреттиста) перестает быть главным действующим лицом оперы и становится чем-то вроде звукового сопровождения к действию на сцене [3]. Гармония спектакля разрушается, целостность жанра деформируется, подобно тому, как искажается отражение предмета в разбитом зеркале.

Итак, опера сегодня примеряет разные наряды. Принимая во многом не свойственные ей ранее облики, она, порой, сама не замечает, как становится чем-то совершенно другим в своей сущности. К лицу ли ей это? Если говорить об опере в ее возвышенно-классическом варианте, то вряд ли.

Список литературы

1. *Левин И.* Американский оперный театр 1970—1980-х годов: проблемы и решения // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сб. статей / ред.-сост. М.Д. Сабина. — М.: Музыка, 1990.
2. *Кияновская Л.* Опера как рынок: спектакль как маркетинговый ход // Музыкальная академия. — 2008. — №4.
3. *Тихомиров А.* Диалоги об опере. Часть 1 // Opera news. — 11. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12111107.html>
4. *Тихомиров А., Файницкая О.* Об оперной скуке // Opera news. 19.08.2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [operanews.ru/12081905.html](http://www.operanews.ru/12081905.html)
5. *Тимофеев Ю.* Пикантная тайна голоса // Новые известия. — 14. — 09. — 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: newizv.ru/...2007-09-14...pikantnaja-tajna-golosa.html
6. *Баяхунова Л.* Классический кроссовер в культурном пространстве России // Культура в современном мире. 2012. № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/_sitenav/root_frm.htm
7. *Opera Night* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=6816.0>
8. Только у нас — «Opera Night», или Ночь Вокала! / Беседа Д. Филатова с продюсером проекта Opera Night в клубе Алексея Козлова А. Григорьяном [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artbeat.ru/2012/05/21/tolko-u-nas-opera-night-ili-noch-vokala/>
9. *Cinema Emotion.ru* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cinemaemotion.ru/?id=7_33_2
10. «Руслан и Людмила» в Большом театре. Продолжение темы. Спор Алексея Парина и Петра Поспелова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: OpenSpase.ru
11. *Курмачёв А.* КультБесПросвет: «Борис Годунов» Грэма Вика в Мариинском театре // Opera news. — 27. — 05. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [operanews.ru/12052701.html](http://www.operanews.ru/12052701.html)
12. *Цодоков Е.* Разбор полетов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко // Opera news. — 17. — 06. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [operanews.ru/12061701.html](http://www.operanews.ru/12061701.html)
13. Интендант на переправе. Интервью с директором Нидерландской оперы Хайном Мулдерсом / беседовал Александр Курмачёв // Opera news. — 22. — 04. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [operanews.ru/12042204.html](http://www.operanews.ru/12042204.html)
14. *Березовчук Л.* Опера: режиссер и композитор // Оперная режиссура: история и современность. — Санкт-Петербург, 2000.
15. *Бояринцева А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // Opera news. — 04. — 11. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12110403.html>
16. Так какая же «правда» нам нужна сегодня в оперном театре [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.classicalforum.ru/index.php?board=43.0>

УДК 316.752.4; 316.73; 316.775
ББК 76.3; 71.4; 85.37

А.А. НОВИКОВА, В.П. ЧУМАКОВА

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В НОВОЙ МЕДИАСРЕДЕ: ИДЕАЛИЗАЦИЯ ИЛИ ДИСКРЕДИТАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОШЛОМ?

Представлены результаты изучения восприятия российскими телезрителями, имеющими доступ к многоканальному телевидению, нарративных и эстетических клише советских фильмов. Опираясь на методологические подходы медиаэкологии, авторы исследуют влияние советских клише на сегодняшнее социальное конструирование реальности, в частности на формирование представлений сельских жителей о прошлом страны.

Ключевые слова: медиаэкология, медиасреда, социальное конструирование реальности, клише в советском кинематографе, медиапотребление жителей села, социокультурный кризис, техническая модернизация, кич.

Постановка проблемы

О значении советского кинематографа для формирования образа «советского человека» в разное время было много сказано и идеологами [1], и исследователями [2, 3]. Прошли десятилетия, сменилась эпоха, изменилась страна, но советские фильмы остаются востребованными современными телезрителями и пользователями Интернета до сих пор. В домашних видеотеках россиян хранятся диски с антологиями советского кино, старые фильмы скачивают на домашние компьютеры из Сети, даже многоканальное телевидение некоторые зрители, как выяснилось, подключают именно для того, чтобы иметь доступ к так называемым нишевым каналам, специализирующимся на кинопоказе преимущественно советского кино. При этом очевидно, что значительную часть современных телезрителей все еще составляют те, кто были «советскими людьми» и имеет советский опыт кино- и телесмотрения, так что в их сознании прочно обосновались мифы, модели поведения, ценности, которые этот кинематограф транслировал. Однако среди этих зрителей есть и те, кто родился после распада СССР, но все-таки с удовольствием смотрит советское кино. В данной статье предпринята попытка разобраться в том, какую роль играют кинофильмы и сериалы, транслируемые телевидением, в трансформации представлений респондентов о прошлом своей страны. Представляется, что отношение к прошлому во многом определяет современное видение должного и желательного.

Методология исследования

В ходе исследования, проводимого в рамках работы Медиалаборатории Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ, авторы данной статьи осуществили две серии глубинных интервью в сельской глубинке. Первая экспедиция прошла в июне 2012 года в населенных пунктах, входящих в сельское поселение Угоры (порядка десяти деревень с общим населением порядка 500 чел.)

Костромской области. В деревнях были опрошены члены 33 домохозяйств (постоянных жителей региона), подключенных к многоканальному телевидению. Алгоритм выбора предполагал сплошной отбор домохозяйств, где по внешним признакам (наличие параболической антенны) установлен цифровой спутниковый приемник. Вторая экспедиция состоялась в июне-июле 2013 года в поселок Коксовый (с населением порядка 9 тыс. человек) Белокалитвинского района Ростовской области. Были опрошены члены 58 домохозяйств (постоянных жителей региона), подключенных к многоканальному телевидению и/или Интернету. В анкету глубинного интервью входили вопросы, касающиеся того, какие кинофильмы и телесериалы предпочитают смотреть респонденты, какие технические устройства для этого используют и что именно привлекает их в том или ином виде экранной продукции.

В ходе анализа данных респонденты были сгруппированы исходя из двух критериев. Первый критерий — опыт жизни и осознанного телесмотрения в СССР. В данном случае в качестве границы групп был выбран 1971 год. Такое решение обусловлено датой распада СССР (1991). Рожденным в 1971 году в это время было 20 лет. Если учесть, что трудовая деятельность у молодежи, занятой в сельском хозяйстве, начиналась достаточно рано (около 16 лет), то к 1991 году у этой группы респондентов мог быть стаж работы четыре года и более. Думается, что это тот необходимый минимум, который уже позволял и составить собственное представление о «взрослой» жизни, обусловленное трудовой деятельностью в СССР, и оценить ее преимущества или недостатки по сравнению с жизнью постсоветской. Очевидно, что группа респондентов моложе 1971 года рождения тоже смотрела советское телевидение, но в силу возраста и отсутствия личного трудового опыта не могла оценивать соответствие того, что предлагал телеэкран, реальной жизни.

Второй критерий — социокультурный статус домохозяйства, определяющий его технической и культурной оснащенностью (34 пункта в анкете).

При этом исследовательский интерес распространялся не только на наличие в домохозяйствах медиатехники¹, диктующей характер и повседневные практики медиапотребления, но и на общую техническую (холодильник, плита, стиральная и посудомоечная машины, туалет и др.) и культурную (библиотека, аудиотека, картины, иконы, фотографии в интерьере) оснащенность домохозяйства, позволяющую судить одновременно и о доходах семьи, о ее интересах и ценностях.

Анализируя глубинные интервью, было выявлено несколько возможных причин, объясняющих сохранение у респондентов интереса к советским фильмам. Первая из них — продолжающийся ценностный кризис, связанный с распадом СССР и социокультурной травмой [4]. Уже в перестроечные годы стало очевидно, что ценности нового общества и советские ценности вступают друг с другом в непримиримое противоречие. Жить в новых экономических и политических условиях оказалось сложно, так что неудовлетворенные жизнью телезрители снова стали проявлять интерес к советским фильмам, которые позволяли совершить эскапизм из реальности в прошлое [5]. Названные процессы совпали в России с началом очередного этапа технологической революции. Россиянам одновременно приходилось искать иные ценности и цели, адаптироваться к внедрению новых технологий (например, сотовых телефонов и Интернета), сопротивляться глобализации, которая из научной концепции превратилась в новое ощущение реальности, овладевшее широкими слоями населения планеты.

Прошедшие десятилетия несколько притупили остроту переживаний, однако ценностный конфликт не нашел своего разрешения. Особенно остро это ощущается в сельской местности, жители которой более склонны к сохранению традиционного уклада жизни, а значит, и традиционных ценностей [6]. Новые медиатехнологии, пришедшие на те территории и в те социальные пространства, где они были распространены в меньшей степени, в частности в сельские поселения, не могли привести к автоматической модернизации и мгновенному переходу общества от «традиционного» к современному, как предполагали некоторые ученые [7]. Напротив, по гипотезе авторов данной статьи, традиционное общество должно было сопротивляться проникновению новых технологий, а вместе с ними и новых ценностей, с которыми эти технологии оказались переплетены в сознании потребителей.

В ходе сравнения результатов двух волн исследования укрепилось убеждение в том, что медиапотребление в данных регионах имеет черты сходства и различия. И те, и другие во многом связаны с советскими ценностями и традициями, художественные вкусы старшего и среднего поколения зрителей часто определяются советским опытом восприятия искусства. Однако среди факторов, влияющих на медиапотребление, значимыми оказываются как экономические (богатство региона, возможности найти работу,

уровень зарплат), так и геополитические, и региональные историко-культурные условия. Первичный анализ глубинных интервью показал, что для большинства сельских жителей Костромской области (вне зависимости от их возраста и социокультурного статуса домохозяйства, в котором они проживают) образ СССР идеализирован [8]. Это связано с высоким уровнем депрессивности региона, большая часть жителей которого не имеет достойной работы, а сельское хозяйство, сравнительно хорошо развитое в советское время, сегодня пришло в упадок. Не видя перспектив дальнейшего развития своего села, не получая из СМИ, в частности с экранов телевизоров, внятных моделей поведения, позволяющих выйти из кризиса, люди выражают протест против тех ценностей, которые транслируют медиа, отказываясь от просмотра западного кино и сериалов. Находясь в состоянии социальной депрессии, аудитория проявляет особый интерес к советскому кино, где находит привычные и позитивные образы и модели поведения. В итоге даже те респонденты, которые имели опыт жизни в СССР, забывают о собственных негативных впечатлениях, идеализируя советское прошлое. Их картина мира, ориентированная на прошлое [9], не позволяет им активно включиться в модернизационные процессы и таким образом выйти из состояния социокультурного шока.

Ситуация в Ростовской области гораздо менее однозначна. Значительная часть опрошенных респондентов, проживающих в сельском поселении Коксовый, имеет работу. Причем доходы от нее позволяют им обустроить свой быт и удовлетворять культурные потребности. Об этом свидетельствует значительно большее, чем в Угорах, количество домохозяйств с высоким социокультурным статусом. Со времен СССР ситуация здесь тоже изменилась в худшую сторону. Сельским хозяйством жители практически не занимаются, удовлетворяясь лишь работами на приусадебном участке. Шахты, вокруг которых формировался поселок, закрыты. Но неподалеку есть несколько промышленных предприятий, обеспечивающих людей работой. Отчасти по этой причине идеализация СССР здесь наблюдается преимущественно у респондентов старшего возраста. Среднее же и младшее поколение воспринимает СССР скорее негативно. Однако, и это стоит подчеркнуть еще раз, интерес к советскому кино при этом не исчезает. Оно все еще привлекательно для респондентов разных возрастов.

Теоретическая база исследования

Чтобы понять причины сохранения популярности советского кино у современных сельских телезрителей, была предпринята попытка использовать исследовательский подход медиаэкологической школы, развивающей идеи Маршалла Маклюэна [10], который предполагает рассмотрение того, как форматы медиа участвуют в социальном конструировании реальности, с принятием гипотезы о связи трансформации российского села не только с политическими, экономическими и социальными изменениями, но и с изменениями медиасреды, в которую вовлечены сельские жители.

¹ Радиоприемник, музыкальный центр, компьютер, стационарный и сотовый телефон, электронные книги и др.

Сегодня одни средства массовой коммуникации, такие как пресса и радио, игравшие большую роль в формировании медиасреды в XX веке, теряют свое влияние на общество, тогда как телевидение, напротив, обретает большее воздействие, благодаря развитию новых технологий передачи сигнала — спутникового и цифрового вещания. Интернет также получает все более активное распространение не только в городах, но и на селе. Изменение «культурной предрасположенности в медиапотреблении», которое заключается в смене главного медиа, оказывающего ключевое влияние на социум (то, что Гарольд Иннис называл «bias of communication»), взаимосвязано с изменением социального конструирования реальности в изучаемом обществе [11, р. 33—34]. Появляющиеся медиа заменяют собой медиа предшествующей эпохи, однако этот процесс проходит через поглощение части их функций, в том числе тех, с помощью которых устаревшие медиа конструировали реальность [12].

Израильский исследователь коммуникации Джошуа Мейровиц [13], развивая идею Маклюэна, касающуюся того, что формат коммуникации влияет на социальное конструирование реальности — известную, но не всегда верно интерпретируемую формулу «the medium is the message» («средство коммуникации есть сообщение») [12], — показал: одним из последствий влияния цифровых медиа на социум становится расширение представлений о должном. Ранее предполагалось, что представления о должном формируются в ходе социализации через общение с семьей и друзьями. Классик американской социальной психологии Джордж Мид [14] для обозначения представления о том, что именно считается правильным у той группы, к которой себя относит индивид, ввел понятие «обобщенный другой». Мейровиц же предположил, что в эпоху массмедиа формирование образа «обобщенного другого» происходит не только во взаимодействии с окружающими людьми, но и в потреблении медиаконтента. Более того, по его мнению, электронные медиа способствуют ослаблению роли реального окружения в формировании образа «обобщенного другого», уступая при этом медиаобразам.

Также он ввел новое понятие «generalized elsewhere» («обобщенное там») по аналогии с «generalized other» («обобщенный другой»). Это понятие вводится с целью сделать акцент на том, что представления о должном могут касаться не только социально приемлемого поведения, но и должного уровня жизни в том или ином месте [13], а также, стоило бы добавить, в той или иной эпохе. Таким образом, «generalized elsewhere» может быть сконструирован так, что будет либо идеализировать, либо дискредитировать то или иное место, ту или иную эпоху.

С точки зрения Маклюэна, в конце XX столетия мир превратился в «глобальный театр» [15, р. 12], в котором все средства массовых коммуникаций транслируют разного рода клише. «В результате огромное количество символических систем находится в состоянии бесконечного взаимодействия, создавая подобие светового шоу во все более возрастающих масштабах» [15, р. 57]. В ходе этого

процесса одна из разновидностей коммуникации через клише — это то, что автор называет «зондированием», и оно всегда включает в себя возвращение образов из прошлых культур [15, р. 14]. Если сопоставить этот тезис с идеями Мейровица, то можно сделать вывод, что образы «обобщенного другого» проявляются в том числе и через клише, которые были найдены при «зондировании» культуры прошедших эпох и распространяются посредством средств коммуникации.

Образ «обобщенного другого» в новой медиасреде сельских жителей

В качестве таких клише для жителей сельской местности, думается, продолжают выступать советские образцы, большая часть которых заимствуется из советских кинофильмов. При этом важными оказываются ценности оптимизма (вера в светлое будущее), коллективизма и справедливости, проявления которого в характерах положительных персонажей и сюжетных ходах советских фильмов превращаются в клише и воспринимаются как присущие всем советским людям и жизни в СССР.

— «Старые советские фильмы люблю, когда там колхозники в полях показаны, смотришь, душа радуется. Люди радуются своим достижениям, делают все так, как в советское время. И у них душа радуется, и ты посмотришь, радуешься» (Угоры, женщина, 39 лет).

— «Как-то мы как жили в то время, и казалось, что все правильно было. Жили, учились, и всё» (Коксовый, женщина, 62 года).

Очевидно, что идеализированные представления респондентов с опытом жизни в СССР связаны, в частности, с циклом их личной жизни, когда они были молоды и полны сил. Но не менее значимы и особенности медиасреды тоталитарного государства, которая отличалась от сегодняшней, прежде всего, наличием более жесткого контроля над распространением информации. Несмотря на наличие альтернативных источников информации, таких как самиздат и иностранные радиостанции, для большинства населения медиа представляли четкую и однозначную картину мира, в которой всему был ответ, все было объяснено. Это реализовывалось и через специфику драматургических конфликтов, и через характеры героев. Поэтому многие жившие в то время (и не столкнувшиеся лично с репрессиями и другими проблемами, скрывавшимися от общества) считали его таким, каким оно и должно быть.

Если во времена СССР жизнь не до конца устраивала респондента, то при сравнении с настоящим та жизнь обрела совсем другой образ. Из настоящего неидеального для многих Советский Союз стал прошлым идеальным.

Эти представления о должном через коммуникацию в семье, в частности в процессе совместного просмотра и обсуждения советских фильмов с детьми (о чем часто упоминали респонденты), перешли к молодым людям, не знавшим советских реалий. Для них СССР иногда тоже становится чем-то идеальным — волшебным Эльдором.

Преимущественно это молодые люди из домохозяйств с низким социокультурным статусом.

Такое внимание на социокультурный статус домохозяйств (т. е. на его оснащенность предметами быта, культуры, медиапотребления) было обращено, как представляется, потому, что предметная среда, окружающая людей, тоже может указывать на происходящие в их сознании перемены или свидетельствовать о том, что этих перемен нет.

Привычка к использованию устройств, облегчающих ведение домашнего хозяйства (таких, как стиральная и посудомоечная машина), способна свидетельствовать не только о доходах респондентов, но и об изменении их представлений о комфорте, свободном времени, роли женщины в семье и т. д. Наличие теплого туалета и ванной в сельском доме (что было не характерно для России XX столетия) свидетельствует о модернизации сознания даже в том случае, если сам респондент не замечает этого процесса и не артикулирует его. Заинтересованное отношение респондентов к обустройству быта, осуществляющееся под влиянием глобальной индустрии производства мебели и предметов домашнего обихода, которое стимулируется как через потребительские телепередачи, так и через рекламу сетевых магазинов мебели и т. п., заставляет часть людей иначе оценивать советские фильмы. Пренебрежение материальными ценностями, соответствовавшее коммунистической идеологии, оказывается для ряда молодых респондентов неприемлемым:

— «Это ужасное было время. Неудобно было жить. Когда он [СССР] расформировался, стало намного удобнее и проще жить людям» (Коксовый, 15 лет, высокий статус).

Таким образом, «обобщенное там» советских фильмов в глазах людей, привыкших к другим стандартам быта и повседневным практикам, доминирует над «обобщенным другим» и дискредитирует идеализированные ценности человеческих отношений, которые оценивались бы выше, если бы конфликты развивались в привычном для современных зрителей потребительском контексте. Для респондентов же из домохозяйств с низким социокультурным статусом эталоны «обобщенного другого» будут доминировать над «обобщенным там», так как они не успели на себе оценить преимущества и возможности, предоставляемые новой предметной и технологической средой.

Тот же эффект можно наблюдать, обсуждая с респондентами разных возрастов и социокультурных статусов западное кино. Не только современные фильмы, но и те старые голливудские фильмы, которые по ценностям ближе к советскому кино, воспринимаются зрителями как несоответствующие их представлениям об «обобщенном другом» преимущественно потому, что этому мешает «обобщенное там»:

— «Иностранцы не так нравятся. Не такие простые. Наши проще» (Угоры, мужчина, 57 лет, средний статус).

— «Я вообще их юмора не понимаю» (Угоры, мужчина, 39 лет, высокий статус).

Зато старые индийские фильмы с мелодраматическим сюжетом и героями-бедняками ближе тем россий-

ским зрителям, которые не готовы воспринимать «обобщенное там» американского кино как должное:

— «Я люблю индийские фильмы, сентиментальные. Но, конечно, уже не современные, которые идут на фундаменте боевиков. Мне они не очень нравятся» (Угоры, женщина, 36 лет, высокий статус).

Для респондентов же, приученных разнообразием потребляемого контента к разным вариантам «обобщенного там», доминирующее значение имеет образ «обобщенного другого», они способны оценивать старые советские, современные российские и западные фильмы наравне:

— «Мне больше западные фильмы нравятся. Они поинтереснее для меня. Но есть и русские нормальные фильмы» (Коксовый, 17 лет, высокий статус).

Очевидно, что современные российское кино и телесериалы по ряду причин оказываются между идеологически полярными советскими фильмами и современными западными блокбастерами, постепенно приучая отечественных зрителей к иным образам «обобщенного другого» и «обобщенного там».

Чтобы разобраться, как эти новые образы воздействуют на динамику представлений о советском прошлом, были проанализированы некоторые клише, бытующие в современной медиасреде и влияющие на изменение образа СССР в массовом сознании.

Советские клише в современной российской медиакультуре

Для начала следует оговорить, что под клише в искусстве понимается установленная традицией застывшая форма (тема, мотив, литературный штамп). В киноведении тоже существует понятие киноштампа — шаблона, повторяющегося из произведения в произведение и не являющегося продуктом творчества автора. Часто клишированным оказывается тот или иной персонаж, который потом становится объектом пародии. Такие пародийные персонажи, как правило, присутствовали и в советских кинокомедиях (например, в фильмах «Карнавальная ночь», «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию» и др.). Не подвергая сомнению подобные определения клише, думается, нужно взглянуть на клише не только как на штамп, но и как на явление культуры, генетически связанное с понятиями архетипа, символа, канона.

В разговоре о клише необходимо затрагивать не только эстетические проблемы, но и коммуникационные. Именно размышления о господствующих в культуре того или иного периода клише позволяют говорить о культурных особенностях эпохи и эталонах, доминирующих в массовом сознании. В рамках данной статьи только обозначатся принципиальная важность как анализа самих клише, так и отношения к ним аудитории. При этом уточняется, что в кино клишированными могут быть как персонажи, так и драматургические коллизии, режиссерско-постановочные приемы, декорации и т. д.

Для сравнения стоит рассмотреть несколько типичных клише, используемых при подаче киноматериала в

трех наиболее популярных у наших респондентов типах медиапродукции: советских фильмах, голливудских блокбастерах и отечественных телесериалах. Разумеется, авторы понимают, что советское кино было очень разным, не все фильмы, снятые в тот период, могут быть сопоставимы не только с современными блокбастерами, но даже между собой. Однако, думается, риск сопоставления несопоставимого себя все же так или иначе оправдает.

Вслед за респондентами авторы статьи попытаются воспринимать «советские фильмы», «блокбастеры» и «сериалы» не как произведения искусства, а как единицы телеконтента, рядоположенные в рамках телепрограммы, анализируя их не с художественной точки зрения, а как проявление разных типов массовой культуры [16]: советской массовой культуры, универсальной глобализированной массовой культуры и российской массовой культуры. Все аудиовизуальные произведения, созданные на основе клише, рассматриваются как единое явление — кич. При этом понимается особая форма структурирования мира в соответствии с потребностями *обыденного сознания*. Особенно важно то, что в российских условиях обыденное сознание выступает в форме специфического «поселкового сознания» [17]. Вышедшее из традиционного фольклорного сознания, оно так и осталось недоурбанизированным; носителями же его оказывается большинство россиян (вне зависимости от места жительства).

Кичевые советские фильмы с помощью клише создают образ мира, в котором жизнь течет размеренно, своим чередом, не надо никуда торопиться. Жизнь хотя и примитивна, но в ней есть место для простого человека, для его жизни, его горестей и радостей. Такая жизнь связана с жизнью других, коллектива, имеет какое-то общечеловеческое значение. Ведь кич — это способ сделать мир надежным и понятным для обыденного сознания. По ряду параметров советский кич ближе к соцреализму, но одновременно он противостоит ему, отстаивая права маленького человека.

— «Старое кино люблю, в нем жизненно все» (Угоры, женщина, 38 лет, средний статус).

— «Как люди раньше жили, как лес пилили — интересно посмотреть» (Угоры, мужчина, 39 лет, высокий статус).

— «Там показывали жизнь деревенского человека, как он живет, как в люди выбивались» (Угоры, женщина, 36 лет, высокий статус).

Очевидно, что такая картина мира совпадает с представлениями деревенских жителей о действительности гораздо больше, чем картина мира голливудских блокбастеров, в которых время течет стремительно, побеждает индивидуалист, способный добиваться каких-то сверхъестественных целей, а жизнь простых людей часто стоит недорого.

— «Меня вот только фильмы раздражают, где все время стреляют, все время убивают. Я говорю — и молодежь-то теперь на это настраивают, ну что это такое? Путного фильма, что ли, теперь не снять? Только все боевики вот эти?» (Угоры, женщина, 59 лет, низкий статус).

— «Мне очень не нравится, когда показывают жестокость. Приоритетом пользуется жестокость» (Угоры, мужчина, 56 лет, низкий статус).

Рядовые люди — персонажи блокбастеров — и их проблемы не опознаются российскими респондентами как универсальные, потому что повседневные практики этих киногероев сильно отличаются от того, с чем сталкиваются в обыденной жизни жители России.

— «Мы своих-то традиций до конца не знаем, нам еще чужих проблем не хватало» (Угоры, женщина, 36 лет, высокий статус).

Картина мира блокбастеров в сознании зрителей часто ассоциируется с городской жизнью в целом. И эта жизнь, и культура оказываются хуже, чем сельская.

— «Сейчас жизнь нехорошая <...> наверно <...>, мы в деревне и не понимаем ничего-то. Ну, вы ведь в городах... в городах ведь совсем не то, что здесь. А чего мы видим-то в деревне <...> Вот насмотришься телевизор, что делается в городах, это страсть <...> А у нас ведь здесь тишина, а там деток не выпусти, там же страшно жить, в городах» (Угоры, женщина, 61 года, низкий статус).

Клише российских сериалов конструируют мир, который похож на мир советских фильмов лишь частично. Плотность повествования в них неровная: то жизнь идет очень размеренно, герои тратят много времени на разговоры, то события ускоряются, их плотность становится очень высокой. Множество сюжетных линий, каждая из которых развивается с разной скоростью, позволяет зрителям почувствовать ритм современного мира, но оставляет возможность укрыться от его скорости. Обычные люди в сериалах все время попадают в непростые ситуации, что заставляет зрителей сопереживать их эмоциям. Вместе с тем их жизнь оказывается тоже непохожей на жизнь зрителей.

С одной стороны, многоукладность картины мира российских сериалов позволяет зрителям адаптироваться к стрессам современного существования. С другой — действие сериалов порой изолировано от окружающей действительности павильонными съемками или экзотической натурой, как это было в сериале «Ефросинья», который активно обсуждали респонденты в Угорах. За счет этого жизнь героев тоже становится неузнаваемой, кажется нелогичной.

— «Мне все нравится, я ж за всех переживаю, как семья моя стала» (Угоры, женщина, 38 лет, средний статус).

— «Чушь эта Ефросинья» (Угоры, мужчина, 70 лет, низкий статус).

В других случаях действие сериала начинается в советское время (например, в сериале «Мать-и-мачеха») и доходит до наших дней, позволяя зрителям ощутить преемственность советских и современных российских ценностей. Этот прием активно использовался и в советском многосерийном кино, например, в фильмах «Рожденная революцией» (про советскую милицию) или «Москва слезам не верит» (о судьбе женщины-руководителя).

Герои, пронёсшие свои ценности через десятилетия, корректирующие на глазах зрителей образ «обобщенного другого» и «обобщенного там», выполняют задачу

психологической и социальной коррекции для аудитории. Они делают образ советского прошлого не столь однозначно идеализированным, но и не позволяют его окончательно дискредитировать, поскольку показывают, как многое в современной российской культуре связано с этим прошлым, позволяя зрителям оценить настоящее менее негативно. Но одновременно современные российские сериалы буквально пронизаны кичем, примитивизирующим действительность. Они загромождают важные с точки зрения ценностей конфликты ненужными, но привлекающими внимание подробностями. В результате сознание аудитории так и остается «поселковым», недоурбанизированным.

Типы потребления клише

Не все опрошенные респонденты готовы воспринимать любые образы, транслируемые медиа. Часть респондентов оказывает сопротивление тем образам и смыслам, которые предлагает им современное телевидение. Они осознанно ограничивают потребляемый контент только теми продуктами, которые полностью соответствуют доминирующим в их сознании образам «обобщенного другого» и «обобщенного там».

Очевидно, что возможны две практики по медиапотреблению киноклише. Одна практика предполагает принятие этих клише, другая — отторжение. (Разумеется, могут быть и варианты неполного принятия или отторжения, но для фиксации этих полутонов требуется более высокий уровень рефлексии респондентов, чем был в данном исследовании.) Если обозначить принятие клише за «1», а отторжение за «0», то, имея три переменные (СССР — советские клише, Запад — блокбастеры, Россия — отечественные сериалы), получаем восемь возможных комбинаций:

1. СССР — 0, Запад — 0, Россия — 0. — «Немассовый вкус»
2. СССР — 1, Запад — 1, Россия — 1. — «Всеядный»
3. СССР — 1, Запад — 0, Россия — 0. — «Советофил»
4. СССР — 1, Запад — 1, Россия — 0. — «Киноман»
5. СССР — 1, Запад — 0, Россия — 1. — «Русофил»
6. СССР — 0, Запад — 1, Россия — 0. — «Западник»
7. СССР — 0, Запад — 1, Россия — 1. — «Модернист»
8. СССР — 0, Запад — 0, Россия — 1. — «Созерцатель»

Зрители с «немассовым вкусом», не любящие ничего из трех названных медиапродуктов, встречаются чрезвычайно редко. В Угорах и в Коксовом среди опрошенных было несколько молодых людей, предпочитающих фильмы ужасов и фэнтези. В Ростовской области в эту группу попали еще несколько молодых женщин, отдающих предпочтение западным комедиям и мелодрамам, но негативно оценивающих боевики. Эти люди по-разному относятся к СССР и современности, но никто из них СССР не идеализирует.

«Всеядные зрители» — достаточно распространенная категория. Чаще всего это пары пенсионеров, которые совместно смотрят всё подряд. Зачастую мужчина любит смотреть блокбастеры, а жена их ругает, но,

так или иначе, становится пассивным зрителем. При этом жена смотрит сериальную продукцию, которая подвергается критике со стороны ее мужа. Тем не менее, они смотрят ТВ вместе и обсуждают друг с другом просмотренное. Несмотря на то, что они потребляют образы и прошлого, и настоящего, глубокого влияния на их восприятие это не оказывает. В силу возрастных особенностей они склонны идеализировать образ СССР и подозрительно относиться к современности.

— «По-моему, много какой-то распушенности и вульгарности, которая была непозволительна» (Угоры, женщина, 61 год, средний статус).

«Советофилы» — это люди, которые любят исключительно советские фильмы, все остальное их раздражает. Современные сериалы и блокбастеры вызывают у них отторжение из-за неприятия используемых в них клише. Эти клише работают и при оценке окружающей действительности, в результате чего респонденты такого типа воспринимают весь современный мир как чужой.

— «Тот же “Рембо” показывают, но это для молодежи фильм. Это не для нас фильм. Нас боевиками уже запылили. Наши фильмы показывают только 9-го мая и такие исторические фильмы. Молодежь смотрит, им, конечно, интересно. Мы уже другого поколения» (Коксовый, женщина, 56 лет, средний статус).

«Киноманы» — люди, которые смотрят советское и западное кино, а сериалы не смотрят. Это чаще всего мужчины старшего и среднего возраста. В сериалах их раздражает слишком большое количество сюжетных линий, мелодраматические ходы, периодическое замедление развития действия.

— «Сериалы не смотрю. А фильмы комедии, военные, отечественная война, хорошие фильмы русские. И заграничные: Шварценеггера, Ван Дамма, фантастику...» (Коксовый, мужчина, 46 лет, средний статус).

«Русофилы» предпочитают все отечественное: как советское, так и современное.

— «Мы русские люди, нам надо все русское» (Угоры, мужчина, 38 лет, высокий статус).

«Западники», предпочитающие только западные фильмы, среди сельских жителей встречаются достаточно редко. Среди опрошенных в Костромской области такой тип зрителей отсутствует в принципе; в Ростовской встречается среди молодежи, обычно из семей с высоким социокультурным статусом.

«Модернисты» — любители всего современного, как западного, так и отечественного, также люди преимущественно не пожилые. Однако в данном случае речь о людях среднего возраста, преимущественно женщинах. Молодежь меньше смотрит отечественные сериалы, тогда как женщины, имеющие детей, являются сериальной аудиторией; в то же время они не пренебрегают и западной кинопродукцией.

— «Ой, я люблю ужастики (*смеется*). Я люблю ужастики, я получаю от них удовольствие вообще просто. Ну, романтические фильмы, сериалы. Эээ... русские даже, ради Бога, там, вот сейчас эти «Сваты» идут — это во-

обще прекрасная вещь. <...> А советские фильмы нет. Не, ну там, я не знаю, какие там можно из советских... какие-то такие... может, комедии еще можно там что-нибудь поглядеть, не знаю... «Ирония судьбы, или С легким паром» <...> Не знаю я. Мне нравится тот век, в котором я живу, скажем так» (Коксовый, женщина, 30 лет, высокий статус).

«Созерцатель» в данном случае — умозрительная конструкция. Среди опрошенных респондентов таких замечено не было. Однако вероятность того, что есть зрители, которые из всего многообразия телепродукции предпочитают только современные отечественные сериалы, существует.

Очевидно, что возраст респондента (т. е. наличие опыта жизни в СССР и советского телесмотрения) оказывает существенное влияние на восприятие им советских клише или отхода от них в современной медиапродукции. Пол респондента, скорее, определяет жанровые предпочтения зрителя. Но вне зависимости от пола и возраста сельских респондентов, большинство из них продолжает оставаться активными зрителями советских кинофильмов, а современные отечественные сериалы оценивают в зависимости от того, используются ли в них советские клише: соответствующие типы героев, сюжеты, киноприемы.

Однако сопоставление данных двух сельских поселений показывает, что чем благополучнее экономическое положение села (в первую очередь наличие работы), а также выше техническая и культурная оснащенность домохозяйств, тем более респонденты готовы отказаться от клише из прошлого в пользу современных образов и ценностей (уже не столь жестко разделяемых на «чужие» — западные и «свои» — российские), формировать новые представления об «обобщенном другом» и «обобщенном там». В их восприятии старые советские фильмы начинают скорее дискредитировать образ прошлого, чем идеализировать его.

Исследование, проведенное авторами данной статьи, подтвердило сохранение определяющей роли советского кино и современной сериальной продукции в формировании и трансформации представлений о прошлом у сельской аудитории. При этом восприятие зрителями советских клише, на которых строится этот телевизионный контент, зависит от образа жизни респондентов. Исследование также показало, что сегодня в этой сфере происходят существенные изменения. Хотя погружение людей в модернизированный мир домашних интерьеров, оснащенных передовой бытовой техникой, атрибутами и образами современной культуры, электронными гаджетами, и не ведет автоматически к модернизации их сознания, однако новая предметная среда, а также возможность соприкоснуться с городской

культурой постепенно все-таки корректируют у сельских жителей образ «обобщенного там». Это заставляет респондентов по-новому оценивать советские клише, воспринимать как «обобщенных других» не только крестьян из фильмов второй половины XX века, но и современных горожан. А это значит, что со временем образ СССР у сельских жителей будет все менее идеализироваться, уступая место иным образам должного.

Список литературы

1. Ленин о культуре и искусстве. — М.: Искусство, 1956.
2. Громов Е.С. Сталин. Власть и искусство. — М.: Республика, 1998.
3. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. — М.: Прогресс-Традиция, 2008.
4. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества. — М.: Логос, 2008.
5. Новикова А.А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. — М.: ВШЭ, 2013.
6. Рефлексивное крестьяноведение: десятилетие исследования сельской России / под ред. Т. Шанина, А. Никулина, В. Данилова. — М.: МВШСЭН, 2002.
7. Lerner D. The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East. — New York: Free Press, 1958.
8. Кирия И., Новикова А. Депрессивное медиапотребление (исследование телевизионных предпочтений сельских жителей) // Вестник МГУ, Серия 10. Журналистика. — 2013. — № 5.
9. Цветущая сложность: разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов / науч. ред. К.Б. Соколов; ред.-сост. П.Ю. Черносвитов. — СПб.: Алетейя, 2004.
10. Стрейт Л. Изучение медиа как медиа: Маклюэн и медиа-экологический подход / MediaTropes (Vol. I, 2008: с. 127—142) / пер. В.А. Степанова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://media-ecology.blogspot.ru/2011/02/blog-post_23.html
11. Innis H. The Bias of Communication. — Toronto: University of Toronto Press, 1951.
12. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. — Reissued by Gingko Press, 2003.
13. Meyrowitz J. The Rise of Glocality: New Senses of Place and Identity in the Global Village, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.fil.hu/mobil/2004/meyrowitz_webversion.doc
14. Мид Дж. Г. Избранное: сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социал. психологии; сост. и переводчик В.Г. Николаев; отв. ред. Д.В. Ефременко. — М., 2009.
15. McLuhan M., Watson W. From Cliché to Archetype. — N.Y.: Pocket Books, 1971.
16. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. — М.: URSS, 2006.
17. Яковлева А.М. Кич и художественная культура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html>

УДК 76:084(520)
ББК 85.153(5Япо)

Е.С. ШТЕЙНЕР

«МАНГА ХОКУСАЯ»: КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ НАЗВАНИЯ И ЖАНРА¹

Рассматриваются альбомы гравированных рисунков «Манга», созданных японским художником Кацусика Хокусай. Раскрываются значение термина «манга», название и надзаголовок издания. Автор анализирует манга как жанр, определяет место альбомов «Манга» в корпусе японских старопечатных книжек-картинок, а также обращается к проблеме новаторства Хокусая. *Ключевые слова:* Хокусай, японское искусство, иллюстрированные книги, манга, пособия по рисованию.

Японский художник Кацусика Хокусай (北斎, 1760—1849) оставил колоссальное наследие, в состав которого входят гравюры, живопись, иллюстрированные им книги. Особое место занимают альбомы гравированных рисунков, которые Хокусай называл «Манга» — «разные, причудливые, всевозможные, затейливые картинки»². При этом бытует мнение, что эти картинки

¹ В данной научной работе использованы результаты, полученные в ходе работы по проекту № 12-01-0197 в рамках Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2013—2014 гг.

² Название «Хокусай Манга» 北斎漫, повторяющееся в каждом выпуске альбома, означает «Манга Хокусая». В тексте данной статьи рассматриваемый памятник называется Манга (пишется с прописной буквы, без кавычек и не склоняется). В случае, если контекст требует уточнения, памятник обозначается как Хокусаева Манга (без кавычек). Когда речь идет о манга как жанре, слово это пишется со строчной буквы; когда речь идет о слове «манга» в названии других (не хокусаевых) книг, то оно пишется с прописной буквы и заключается в кавычки; когда разбираются лингвистические особенности данного термина, он выделяется курсивом. Детальный разбор весьма сложного для перевода и понимания термина «манга» последует дальше.



IV

НАСЛЕДИЕ

были предшественниками современной манга — рисованных комиксов или даже романов в картинках, ставших ныне развитой субкультурой с миллионами фанатов и миллиардами рыночного оборота. Отчасти это так, хотя альбом Хокусая был далеко не единственным источником этой манга, и к тому же от него эта современная манга ушла очень далеко, зачастую — в сторону непритязательной массовой культуры. Тем интереснее пристально посмотреть именно на его Манга.

Хокусаева Манга имеет едва ли не сакральный статус у знатоков и любителей японского искусства, но всегда ли ее воздвигают на пьедестал по заслугам, из-за того, что в ней действительно есть, а не просто из пиетета, который заменяет информацию? Это, безусловно, великий памятник. Однако часто ему приписывают то, чего там нет — например, используя эпитеты «самый-самый» или «первый». При пристальном внимании оказывается, что этот, казалось бы, хорошо известный текст задает больше вопросов, чем содержит готовых ответов. Иными словами, «Манга Хокусая» стало культовым названием, и весьма интересно разобраться: что за этим стоит?

Взять хотя бы авторство. Вполне возможно, что в Начальном выпуске помещены рисунки не только самого мастера Хокусая, но и нескольких его учеников, причем это касается не только отдельных рисунков. Если задуматься над дизайном страниц и разворотов, то совсем не очевидно, что Хокусай компоновал их самостоятельно — во многих случаях это делали за него редакторы и издатели. Или задумаемся о композиции целых выпусков, то есть о тематическом порядке следования страниц. Большинство авторитетов считает, что порядка нет никакого, тогда как возможно предположить во многих случаях строгую и детально разработанную схему, основанную на тонких ассоциациях. Посмотрим на назначение Манга. Есть указания на то, что эти альбомы делались как пособие, сборник образцов для начинающих художников, или как сборники юмористических картинок для развлечения, или как энциклопедия японской жизни в картинках. Как примирить это? Наконец, что считать каноническим изданием Манга? За первым изданием следовали массовые допечатки и перепечатки, порой — с заменой отдельных блоков и даже целых досок, которые печатались с вариациями — с разным количеством деталей, с текстами или без них, а также то в черно-белом, то в цветном вариантах.

Некоторые проблемы — что означает название и подзаголовок Хокусаевой Манга, каков жанр этого произведения, какое место оно занимает в корпусе японских старопечатных книжек-картинок, — а также проблема новаторства Хокусая (или связанный с этим очень интересный вопрос о том, откуда Хокусай так много знал) будут рассмотрены ниже.

Термин «манга»: клубок значений

В наши дни под мангой обычно понимают толстые комиксы или романы в картинках для взрослой, чаще всего молодежной аудитории. Этот вид искусства, зародив-

шийся в Японии в конце эпохи Мэйдзи, стал необычайно популярен в последние десятилетия, когда он выработал свои темы (сентиментальная ювенильная любовь или brutальные приключения), стилистику (черно-белые, четко очерченные рисунки фигур с минимумом фона и с поясняющими текстами в пузырях) и поэтику (динамические раскадровки действия, сочетания общих планов с крупными фрагментами на одной странице, вытянутые контурные фигуры с огромными глазами и крошечными носиками и т. д.). Эта современная манга лишь частично может быть сведена к манга времен Хокусая, а в значительной степени это еще и плод знакомства с западными журнальными карикатурами.

Когда Хокусай назвал Начальный выпуск своей манга «Манга Хокусая», слово это было достаточно необычным, и колоссальный успех его сборников вызвал подражания, как в жанре, так и в употреблении слова «манга» в названии. Впоследствии и вплоть до наших дней Хокусая часто называют родоначальником манга, имея при этом в виду и современные комиксы, и сборники книжек-картинок его эпохи (см., напр.: [1]). И то и другое неверно. Хокусай не был первым из тех, кто создавал подобные книги или кто употребил это слово в названии. На истории термина следует остановиться подробнее.

Во вступлении к Начальному выпуску Хансю: Сандзин (半洲散人) написал, что сам Хокусай, когда его спросили, как он хочет назвать книгу, сказал: «Манга». При переводе этого слова на западные языки, преимущественно английский, обычно передают его как *random pictures* — случайные, разрозненные картинки. Также устоялось английское название *Hokusai Sketchbooks* — «Книги набросков Хокусая», хотя Манга — намного больше, чем наброски. Словарное значение иероглифа *ман* допускает прочтение «случайный, разрозненный», но в данном случае оно неправильно по смыслу. Картинки в Манга не разрозненные и не хаотичные, а собраны в композиционное целое по некоей системе, что ранее было подробно доказано в одной из моих работ [2]. Важно отметить, что в тематическом отношении это были «три с лишним сотни всевозможных набросков — от [даосских] бессмертных, буддийских святых, и мужчин и женщин до птиц, зверей и всевозможных растений», как написал Сандзин. Поэтому лучше иероглифический бином *манга* переводить как «всякие, всевозможные картинки», исходя из разнообразного и всеобъемлющего содержания сборников.

Однако в словарное гнездо иероглифа *ман* входят и такие значения, как всякий, разный, неправильный, как попало выполненный, занимательный, гротескный, шуточный, непринужденный. Можно еще добавить слово «пестрый» — в значении, близком чеховским «Пестрым рассказам». То есть в смысловом поле *манга* содержится некое ядро, которое предполагает свободную эскизность, шаржированность и юмор. В Манга не раз встречаются разделы, названные «комические (или безумные) картинки» (*kēga* 狂画) или «беглые (сокращенные) зарисовки» (*ryakuga* 略画). Эти, а также сходные с ними термины «беглая кисть» (*ryakuhiцу* 略筆), «бегущая кисть» (*so:hiцу*

走筆), «грубые картинki» (*сога* 粗画), «шаловливые картинki» (*зига* 戯画) и еще с десяток других существовали за несколько десятилетий до Хокусая и часто фигурировали в названиях книжек-картинок. Слово «манга» в его употреблении фактически объединяет все эти отдельные термины в один всеобъемлющий, подобно тому, как энциклопедическая всеохватность Хокусаевой Манга синтезировала многочисленные частные книжки-картинки его современников. Однако он не был первым.

По удивительной исторической случайности в том же 1814 году, когда появился первый сборник Манга Хокусая, вышла еще одна книжка-картинка безвестного художника по имени Аикава Минва под названием «Манга хякудзё» («Сто женщин [в стиле] манга» или «Сто женщин во всяких картинках») [3]. Не установлен день и месяц появления этой книжки, не исключено, что этот Аикава увидел Манга Хокусая (или услышал от знакомых, что она готовится к печати) и быстренько подхватил столь удачное в силу множества смыслов название. Хочется думать, что он не «стащил» находку у Хокусая, а мыслил параллельно — такое случается даже с художниками скромных дарований, и им удается уловить то, что витает в воздухе.

А слово это уже появилось. Мастер комических стихов Караи Сэнрю: 柄井川柳 написал такую хайку:

манга то ва	Хоть их и зовут
издо мидари-во	«всякими картинками»,
наи тэхон	все ж они неплохи ³ .

Здесь содержится игра слов, заключающаяся в многозначности термина «манга». В одном прочтении можно сказать: «хотя эти картинki называют гротескными, они довольно правдивы», а в другом — «хотя их называют грубыми картинками, не так уж они и непристойны». Соответственно, картинki, называемые «манга», существовали, по крайней мере, в 1780-е годы (Сэнрю: умер в 1790-м).

В 1798 году слово «манга» употребил известный писатель Санто: Кё:дэн 山東京伝 в предисловии к книге картинок художника Китао Сигэмаса «Сики-но юйкай» 四時交加, название которой можно условно перевести как «Гуляка в каждый сезон». Книга была очень популярной, а кроме того, Хокусай был хорошо знаком с Кё:дэном (который сам начинал как способный художник, ученик Сигэмасы, под именем Китао Масанобу) и сотрудничал с ним в 1790-е годы.

Но и это не было первым употреблением слова. За тридцать лет до Кё:дэна, в 1769 году вышла в трех томиках книга рисунков в свободной, часто юмористической манере кисти знаменитого живописца Ханабуса Иттё: (柄井川柳, 1652—1724). Он к тому времени был уже дав-

но в могиле, и рисунки собрал и обработал художник Судзуки Ринсё: (鈴木鄰松, 1732—1803). В названии книги есть слово «манга», а передать на ином языке ее длинное название довольно трудно. Как представляется, примерно это так: «Наброски разнообразных картинок [мастера по имени] Рой Бабочек, превосходного в рисунке»⁴. Рисунки в этой книге со всякими забавными уличными сценками и изображением торговцев и ремесленников во многом превосходят рисунки Хокусая.

Чтение *манкаку* вместо *манга*, которое предлагает исследователь культуры манга Исао Симидзу, имеет серьезное основание, важное для темы исследования истоков и семантики этого термина. Он установил, что этот иероглифический бином с огласовкой *манкаку* объясняется в предисловии к книге писателя Судзуки Канкё: (鈴木煥卿,



Цапля-половник. Манга Хокусая, III-25л

он же Ро:кай Иттоку 撈海一得) под названием «Манкаку дзуйхицу» 漫画随筆, что, если переводить по иероглифам, может значить «Всяко начертанные зарисовки», или, что для более знакомых с японской культурой понятно и без перевода, «Дзуйхицу в манере манга». Симидзу пишет, что сначала он думал именно так [6, с. 19], но потом раздобыл саму книгу (а сначала он судил лишь по названию) и увидел, что это собрание литературных эссе в жанре *дзуйхицу*, а картинок в ней нет и рассуждений о картинках-манга тоже нет. В предисловии (на камбуне) к этой книге⁵ в первой же строке говорится, что «манкаку» (или «манга»,

³ Стихотворение заимствовано автором из книги Адама Керна о книгах жанра кибёси, который дает такой перевод:

Dubbed «sketchy comics»
They're still inadvertently
Decent portrayals.

См. [4, p. 142].

⁴ Трудно дать однозначную огласовку иероглифов 漫画図考群蝶画英 — это может быть *Манкаку дзуюко: гунтё: какуэй* (так считает исследователь ранней манга Исао Симидзу [5, с. 178]) или *Манга дзуюко: гунтё: газэй* (в нескольких библиотечных каталогах).

⁵ См. воспроизведение [5, с. 176, илл. 84].

огласовок там нет) — это птица. Действительно, в толковых словарях китайского языка иероглифы *маньхуа* (читаемые по-японски *манкаку* или *мана*) растолковывались как название некоей птицы⁶. В Японии, где она появлялась еще в конце XIX века, ее называли цаплей-половником (*бэрасаги* 鵜鷺, *лат.* *Platalea leucorodia*, *рус.* колпица) за длинный клюв с округлым расширением на конце. Хокусай, кстати, изобразил ее в Третьем выпуске Манга.

Вот что говорится в предисловии к «Манкаку дзуйхицу»: «В Великом океане есть птица. Целыми днями носится она над водой, ловит мелкую рыбешку и ест, а насытиться не может <...> [Часто так бывает,] что люди, не слишком [утонченные] духовно, занимаются и музыкой, и игрой в го, и пишут, и рисуют — сотней искусств забавляются, а умения хоть в одном — нет. [А я] — только читать и писать [люблю]. Целыми днями поглощен этим, но все больше этого алчу, как та птица манкаку»⁷. Таким образом, название «Манга дзуйхицу» следует перевести как «Записки ненасытного» или «Записки, коих всегда мало».

Как и у этой птицы манкаку, ненасытность стала смыслом жанра манга, делает заключение Симидзу. Заметим, что выяснение столь отдаленных и неожиданных истоков термина полезно не только академического интереса ради (чтобы установить, где и когда этот термин появился), но также весьма существенно дополняет семантику (и без того уже перегруженную) выражения «манга». Соответственно, название Хокусаяевой Манга можно теперь передать как «Ненасытно-разнообразные картинки». Эта ненасытность прекрасно сочетается с одержимостью (или «крезанутостью») Хокусая по поводу картинок (*за*) или рисования (*каку*), а именно так он и себя называл: Гакё: Ро:дзин 画狂老人 — «старик, одержимый рисунком (или рисованием)»⁸.

Уже отмечалось, что в год издания первого выпуска Хокусаяевой Манга (1814) вышла еще одна книга картинок со словом «манга» в названии — «Сто женщин во всяких картинках» Аикавы Минва. После ошеломительного успеха Хокусая стали появляться и другие книги «Манга», названные так или его издателем, или учениками, жаждавшими поймать удачный момент. В 1817 году вышел альбом «Ко:рин манга» («Манга Ко:рина») великого художника-живописца предшествующей эпохи Огата Ко:рина (1658—1716). По заказу

Эйракуя и Кадомаруя некто Татэбаяси Какэй 立林何帛 выбрал и разместил в альбоме множество цветов и растений, а также бабочек, принадлежавших кисти Ко:рина. Издание это черно-белое и не слишком выразительное.

В следующем 1818 году появилась «Хокумэй манга» 北明漫画 («Манга Хокумэя»). Издатель ее неизвестен, а сам Хокумэй был малоизвестным учеником Хокусая. Он работал в 1804—1830 годах (то есть в эру Бунка-Бунсэй), происходил из семьи Иноуэ, по принадлежности к школе Хокусая звался Кацусика Хокумэй, а творческий псевдоним выбрал себе почти как у мастера — Гакё:дзин 画狂人 (Одержимый рисованием). В 1823 году появилась анонимная книжка «Коккэй манга» 滑稽漫画 («Юмористическая манга») [5, с. 180].

Редакторы Хокусаяевой Манга, и сами по себе сильные художники, Хокуун и Хоккэй в последующие десятилетия также делали свои Манга (Хокуун с 1818 по 1830 год, Хоккэй с 1830 по 1844 год). Всего при жизни Хокусая вышло около пятнадцати книг разных художников со словом «манга» в названии⁹.

Название сборников Манга

В большинстве изданий на обложках томиков Манга с левой стороны приклеены вертикальные полоски бумаги с их названием; они называются *дайсэн* 題簽. В верхней части написаны в две колонки по два знака в каждой иероглифы небольшого размера (на их значении и толковании мы подробно остановимся чуть позже). Под ними в одну колонку идут большие иероглифы «Хокусай Манга» 北斎漫画. Еще ниже — иероглифами такого же размера написан номер выпуска, в частности — «Начальный выпуск» (*сёхэн* 初編). В последующих выпусках на этом месте на наклейках пишутся порядковые номера (от второго до пятнадцатого). В самом низу бумажной полоски после пробела пишут слово «полный» (*дзэн* 全) — это означает, что издание содержит в себе все пятнадцать выпусков.

Четыре маленьких иероглифа *дэнсин кайсю*: 傳神開手 по два в колонку на наклейке с названием относятся к категории надзаголовков, которые в японских книгах нередко размещались перед основным названием. Для этого элемента титульного листа существовал особый термин *цуногаки* 角書き («двухколонник»). Обычно *дэнсин кайсю*: понимается как *пособие для рисования*; перевод этого надзаголовка имеет в европейских языках разные варианты: The education of beginners by the spirit of things («Обучение начинающих духом вещей») [8]; Das Wesen vermitteln und das Malen lernen («Передача сущности и обучение живописи») [9, S. 205]; L'initiation à la transmission de l'essence des choses («Начала передачи сущности вещей») [10, p. 110]. Среди них есть толкования замысловатые, а есть и простые. К первым относится такое: *Denshin Kaishu, which means* «imparting the essential nature of a subject to the viewer so that they can also learn

⁶ Это заметил одновременно с Симидзу другой японский исследователь — Миямото Хирохито, но не прокомментировал, какая связь может быть между жанром картинок и птицей [7, с. 319].

⁷ Перевод мой, выполнен по воспроизведению текста в книге Исао Симидзу [5, с. 178].

⁸ Надо отметить два момента. Первое. Читал ли Хокусай предисловие к книге «Манга дзуйхицу»? Поскольку документального подтверждения нет, теоретически можно и допустить, что не читал. Мог ли он хотя бы не слышать о том, что есть некая птица с таким странным названием и с таким красивым описанием ее повадок? Это маловероятно, поскольку он был знаком с многочисленными японскими переложениями китайских компендиумов и энциклопедий. И второе. Почему древние китайцы называли белую птицу «пестрой картинкой», мне пока выяснить не удалось.

⁹ Сводная таблица приведена в статье Миямото [7].

the art of painting» (Дэнсин кайсю; что означает «Передача сути природы предмета зрителю так, чтобы тот мог изучить искусство живописи») [11], а ко вторым — meaning unknown (значение неизвестно) [12].

Поскольку для понимания сути Манга это речение представляется весьма важным, остановимся на нем подробнее. Откуда оно появилось в названии Манга? Впервые оно возникло в виде оттиска печати на издательской обертке *фукуро* 袋 первого выпуска Манга, напечатанном в первом месяце 1814 года. Кроме того, оно написано в первой строке вступления к этому выпуску в качестве его (вступления) заголовка: «Вступление (дзё) к *дэнсин кайсю*:». Автор этого текста — Хансю: Сандзин, о котором практически ничего не известно, кроме того что он входил в круг художников, принимавших Хокусая в Нагое в 1812 году, — употребил обе части (*дэнсин* и *кайсю*:) этого выражения в своей эвлоге. *Дэнсин* восходит к одному из основных понятий китайской эстетической теории — *чуаньшэнь* («передача души или сущности» в произведении искусства). Истоки его можно проследить в учении поэта и теоретика Цао Пи (曹丕, 187—226) о *вэньци* (яп. *бунки* 文氣), что часто переводят как «пневму литературы», но что более широко следует понимать как эманацию культуры.

Подробно об идее *чуаньшэнь* писал великий поэт Су Ши (蘇軾, 1037—1101), чье изображение не раз появляется на страницах Манга. В стихах, а также в живописи, учил он, необходимо уловить и запечатлеть «истинный дух или сущность предмета». У кого-то, подобно знаменитому художнику династии Цзинь Гу Хутоу (顧虎頭, более известен как Гу Кайчжи, 顧愷之, 344 — около 405 года), этот дух сосредоточен в глазах, а у других их неповторимые особенности заключены в других местах (подробнее см. [13, р. 30; 14]). Иными словами, «передача сущности» понималась как уловление художником и запечатление им в материале некоей духовной волны, исходящей от объекта и сохраненной в изображении (а стало быть, и исходящей из этого изображения на зрителя). Таким образом, Хансю: Сандзин как бы подключал Хокусая к этой многовековой традиции одухотворенных китайских художников и литераторов.

В конце своего «Вступления» Хансю: Сандзин употребил сочетание *кайсю*: (букв. «раскрытая рука») в предложении, где говорится, что те, кто желает научиться правдивой живописи/рисованию, должны его использовать. Этот иероглифический бином в специфическом употреблении встречается только в искусстве каратэ («стойки раскрытой руки»), использование его в значениях «пособие», «руководство» не зафиксировано. Недаром публикаторы этого вступления в современном японском издании Манга пояснили его через *ню:монхэн* 入門編 (вводное руководство). Но жанр Манга нимало не похож на пособие по рисованию для начинающих (подробнее о жанровой принадлежности см. далее).

Ясно, что это некий вид обучающей книги, но какой именно? Мне кажется, что комбинацией классического китайского эстетического термина *дэнсин* с окказиональным образованием *кайсю*: в заголовке своего «Вступления» Хан-

сю: Сандзин хотел передать примерно следующее значение: «Пособие, раскрывающее, как рукой передавать сущность» или «Руководство, раскрывающее, как передавать сущность», или, в соответствии с двухтактным принципом перевода четырехзначных китайских формул, «Передача духа и раскрытие умения». (В поле значений иероглифа «рука» присутствует и «умение», ср., например, *англ.* dexterity в значении «сноровка» и *manual* как «пособие».)

В итоге находка Хансю: Сандзина была перенесена на обертку книги в виде вырезанного на печати афоризма. Возможно, это было сделано в последний момент, поскольку стиль резьбы довольно грубый. В последующих выпусках на обертках оттиснуты другие печати с тем же текстом, но лучшего качества. Таким образом, *дэнсин кайсю*: стало восприниматься как часть названия и вошло в библиографические описания Манга как надзаголовок.

Сходные жанры: книги-картинки до Манга

Историю термина «манга» до Хокусая и первые образцы книг с этим термином весьма важно знать, но и не менее важно представить место Хокусаевой Манга в контексте работ его предшественников — сборников рисунков, не содержавших этого слова в названии. Здесь можно выделить четыре большие группы:

- книжки с рисунками комического содержания или гротескного характера;
- сборники классических сюжетов и иконографические схемы, часто служившие пособиями для начинающих художников;
- руководства по рисованию разнообразного содержания;
- иллюстрированные словари и тематические сборники.

Первая группа имеет большое значение не только для Хокусаевой Манга, но и для манга XX века, а ее история, как считает Исао Симидзу, «все еще недостаточно хорошо известна широкой публике в Японии» [5, с. 62]. Сам Симидзу возводит истоки комической манга к началу XVIII века — к книжкам карикатур *тоба-э* 鳥羽絵, имеющим отдаленный прообраз в знаменитом свитке XII века работы Тоба Со:дзё: 鳥羽僧正, изображающем проделки животных («Тё:дзю: гига» 鳥獸戯画). Видными представителями этого стиля были Такэхара Сюнтё:сай 竹原春潮斎 (первая половина XVIII в.) и Хасэгава Мицунобу 長谷川光信 (середина XVIII в.). Стиль *тоба-э* отличали гротескные рисунки с тощими фигурами, напоминающими палки, например, «Тоба-э о:ги-но мато» 鳥羽絵扇の的 («Веер-мишень в стиле тоба-э», художник Оока Сюнбоку 大岡春ト, издатель Тэрада Ёэмон, 1720) или более живые композиции Сюнтё:сая в книге «Тоба-э акуби домэ» 鳥羽絵欠び留 («Юмористические картинки, от коих не заскучаешь», первое издание 1720, второе — 1793 года; Хокусай вполне мог знать последнее).

Сам Хокусай редко прибегал к этой манере, хотя можно здесь привести пример с его книжкой «Фу:рю:

одокэ хякку» 風流戯百句 («Сто стихов с шутками в шаловливой манере», издана около 1811 года). Некоторые ее сюжеты близко напоминают юмористические страницы из двенадцатого тома Манга (см., напр.: XII-7л-8п). Еще больше у него совпадений с тоба-э в мотивах, и, главное, в гротескной пластике, например, в композиции с Сато-но Таданобу, пробивающим себе дорогу доской для игры в го. То же и в книге «Тоба-э фудэбёси» 鳥羽絵筆拍子 («Ритмы кисти в стиле тоба-э», 1724) работы Хасэгава Мицунобу.

Кроме того, к данной группе относится множество книг в жанрах *кё:га*, *гига* и *рякуга*. «Комические, или безумные картинки» *кё:га* выпускал и сам Хокусай, и его ученики. Например, Бокусэн, незадолго до выхода первого сборника Манга, опубликовал «Кё:гаэн» 狂画苑 («Сад комических картинок») в трех выпусках. Многие сюжеты и стилистика предвосхитили Хокусая (люди с непомерно длинными руками или ногами, игра в *дзянкэн* или герои древности в карикатурном виде).

В том, что касается «эскизного (или беглого) рисунка» *рякуга*, в этом жанре еще раньше работал Китао Масаёси 北尾正美 (он же Кувагата Кэйсай 鋤形蕙斎, 1764—1824), который в 1795 году опубликовал два альбома: «Рякуга сики» 略画式 («Способ эскизного рисования») и «Сёсёку экагами» 諸職畫鑑 («Зерцало образов для всех ремесел»). Первый делится на две части: «Играющие животные» и «Люди»; там художник представил множество характерных поз людей и животных, например, 54 позы кошки и 24 — тигра; во втором альбоме помещены наброски мастеров-ремесленников, занятых своим трудом. Вскоре этот интересный художник оказался практически неизвестным, оставшимся в тени Хокусая¹⁰.

Хотя сам жанр таких изображений восходит еще к средневековым свиткам «Сёкунин ута-авасэ» 職人歌合わせ («Состязание ремесленников»), Хокусай наверняка знал их; более того, очевидно, что он хорошо усвоил книги Масаёси и развил его метод. Это заметил еще один из первых энтузиастов и знатоков японского искусства в Европе Теодор Дюрэ: «Публикуя свою Манга, Хокусай просто шел по пути, уже проложенному другими художниками, развивая его» (цит. по: [10, р. 22]). Множество игр, появляющихся в одиннадцатом сборнике Манга, Хокусай мог не только видеть в реальности, но и позаимствовать из книги «Эхон отона асоби» 絵本大人遊 («Игры и развлечения взрослых, книга картин», 1792—93 годы). Там также в комическом стиле было приведено множество гримас, которых и у Хокусая в десятом сборнике немало¹¹.

Ко второй группе относятся старые китайские и японские компендиумы живописи с образцами. К ним принадлежат такие известные китайские книги, как «Шичжучжай шухуапу» (яп. «Дзиттикусай сёгафу» 十竹齋書画譜,



Сато-но Таданобу, пробивающий себе дорогу доской для игры в го.
Манга Хокусая, IV-4л

«Наставление в живописи из Студии десяти бамбуков», 1627—33 годы, составитель Ху Чжэньян) и «Цзецзыюань хуачжуань» (яп. «Кайсиэн гадэн» 芥子園画伝, «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», 1679—1701 годы, составитель Ли Юй). Особенно популярен был второй из упомянутых компендиумов (его влияние на Хокусая будет отмечено ниже).



Сато-но Таданобу, пробивающий себе дорогу доской для игры в го.
Хасэгава Мицунобу. Тоба-э фудэбёси

Еще следует назвать «Бачэн хуапу» (яп. «Хассю гафу» 八種画譜, «Пособие в восьми видах живописи», 1621—28 годы). В Японии это монументальное китайское издание было перепечатано в 1710 году и включало в себя 421 полосную иллюстрацию, из которых 213 относились к миру природы. Кроме того, туда вошли иллюстрации на темы китайской классической поэзии и репродукции знаменитых китайских картин. Издание стало первым большим печатным источником информации о китайской живописи для японских художников (как в области композиции, так и техники) и было особенно популярно среди художников школы Нанга. Впоследствии оно уступило в популярности «Саду с горчичное зерно».

Кроме того, в Японии пользовалась популярностью книга «Лесянь цюаньчжуань» (яп. «Рэссэн дзэндэн»

¹⁰ См. воспроизведение этих альбомов в книге с характерным названием «Эдоский ремесленник Кувагата Кэйсай: человек, затушеванный Хокусаем» [15].

¹¹ См., например, воспроизведения в статье Судзуки Сигэми «Исследование сюжетов книг-картинок Хокусая» [16, с. 214—215].



Параллели к книге «Касэн» Хаяси Морицу.
Манга Хокусая, III-13



Параллели к изображениям Канб: Хидэнобу
из книги «Буддзо: дзуи» (III-8л) в Манга Хокусая, V-4

列仙全伝, «Полное жизнеописание сонма бессмертных»), которую составил Ван Шичжэнь 王世貞 (1526—1590). В ней приводилось множество биографий даосских бессмертных. Изначально книга вышла в девяти томах (1650) и была переиздана в трех (1775); в Японии она была напечатана в 1791 году в Киото в восьми иллюстрированных томах («Удзо: рэссэн дзэндэн» 有象列仙全傳). Хокусай наверняка знал ее, равно как и сборник комических стихов о персонажах из этой книги «Кё:ка рэссэн дзэндэн гадзо:сю»: 狂歌列仙画像集, изданный чуть позже.

Из японских компендиумов живописи следует называть сочинения мастеров школы Канб и других классических художников, которые составляли перечни тем и мотивов для своих учеников. Это, прежде всего, книги Татибана Морикуни 橘守国 (1679—1748). Он нарисовал и написал несколько пособий, весьма популярных в свое время (вплоть до появления Хокусаевой Манга). Среди них были: «Эхон сяхо:букуро» 絵本寫宝袋 («Мешок сокровищ живописи, книга картин» в десяти томах, опубликована в 1710, переиздана в 1770 году); «Эхон сёсин хазира датэ» 絵本初心柱立 («Опора для начинающих, книга картин», 1715); «Сясэй кэмону дзуга» 写生獸図画 («Рисунки животных в правдивом стиле», 1719); монументальные «Эхон цухо:си» 絵本通宝志 («Собрание сокровищ мира, книга картин», 1729) и «Эхон нэдзаси такара»

絵本直指宝 («Сокровище для непосредственного изучения, книга картин», 1745 год, более тридцати выпусков).

Другим важным источником законов живописи, а также тем и сюжетов была книга Хаяси Морицу 林守篤 «Касэн» 画筌 («Корзинка картинок»¹² в шести томах, 1721 год). Согласно предисловию, она была написана в 1712 году, а Морицу был учеником знаменитого Канб: Танью: 狩野探幽 (1602—1674). Первый том содержал теоретические рассуждения, последующие четыре демонстрировали образцы пейзажей и растений, животных и птиц, китайских и японских персонажей с рекомендациями, как их правильно изображать, а шестой том содержал советы по монтировке свитков и обращению с ними. Будучи в молодости студентом школы Канб, Хокусай должен был изучать это издание.

В том, что касается технических рисунков, например оружия и европейских мотивов, Хокусай мог руководствоваться книгой «Ко:мо: дзацува» 紅毛雑話 («Разнообразные наблюдения над рыжеволосыми», 1787). Это был трактат ученого-голландоведа (так в Японии называли в то время специалистов по Западу) Морисима Тюрё: 森嶋中良 (1754—1810 ?), кото-

¹² Собственно *сэн* означает «верша» или «бредень», но «корзинка» представляется мне благозвучней.

рый можно считать вольным переводом с голландского «Всеобщего словаря» Ноэля Шомеля (1633—1713); его (в голландском переводе) привез в Нагасаки в начале 1780-х годов Исаак Титцинг. Например, из этой книги Хокусай срисовал близко к оригиналу устройство ловушки с привязанным перед логовом медведя ружьем (XIII-15л, 16п).

В *третьей группе* входят многочисленные книги-пособия, названия которых содержат слова *эдэон* (учебник рисования) или *гафу* (пособие в живописи). Их Хокусай и сам делал немало. Среди его непосредственных предшественников можно отметить художника Кавамура Бумпо: 河村文鳳 (1779—1821), который в 1811—12 годах выпустил три сборника «Бумпо: гафу» 文鳳画譜 («Пособие по живописи Бумпо:») с множеством разнообразных мелких фигурок, населяющих страницы.

К *четвертой группе* можно отнести книги-энциклопедии типа китайской «Саньцай тухуй» 三才圖會 («Собрание сведений о трех стихиях в картинках»), составленной в 1607 году ученым Ван Ци. Это фундаментальное издание было популярно в Японии и само по себе, и в переработке, с многочисленными дополнениями ученого из Осаки Тэрадзима Рё:ана 寺島良安. Его труд под названием «Вакан сансай дзуэ» 倭漢三才圖會 («Китайско-японское собрание сведений о трех стихиях в картинках») вышел в 81 книге между 1712 и 1715 годами и включал 105 разделов обо всем — от созвездий и растений до описания ремесел. Следует также назвать компендиум буддийской иконографии «Буцудзо: дзуи» 仏像図彙 («Свод буддийской иконографии»), составленный Кано: Хидэнобу 狩野秀信 на основе китайских источников в 1690 году и содержащий более 800 образцов изображений будд, бодхисатв, выдающихся подвижников прошлого и прочих буддийских персонажей, а также утвари. Новое ее издание выходило в 1783 году, и Хокусай активно использовал картинки из этого источника.

Еще более важным источником информации для Хокусая был бестиарий Торияма Сэкиэна 鳥山石燕 (1712—1788), художника школы Канбō. Сэкиэн опубликовал его около 1776 года, а потом дополнил еще тремя выпусками книги «Гадзу хякки яко:» 画図百鬼夜行 («Ночные прогулки сотен демонов»), где изобразил всякого рода привидений, бесов, чертей, бесплотных духов, ожившие музыкальные инструменты и домашнюю утварь и многое другое. Следует заметить, что Сэкиэн опирался на свитки художников школы Тоса, изображавших «сто демонов» еще с эпохи Муромати. В частности, кисти Тоса Мицунобу (1434—1525) приписывается свиток «Хякки яко: эмаки» 百鬼夜行絵巻 («Ночные прогулки сотен демонов»), который хранится в храме Синдзюан монастыря Дайтокудзи в Киото и имеет статус «национального сокровища». Самым же ранним был свиток Тоса Юкихидэ (он же Фудзивара Юкихидэ 伝土佐行秀, работал в 1410—1430 годах). В 1770 году картинки из его «Хякки яко:» были награвированы и вышли в сборнике «Кё:гаэн» («Сад комических картинок»), опубликованном в Киото художником по имени Сокэнсай (он же Судзуки Ринсё: 鈴木鄰松). Их наверняка исполь-



Демоны четырех строк. Канбō: Хидэнобу.
«Буцудзо: дзуи», III-8л

зовал Сэкиэн (и, весьма вероятно, Хокусай). В Манга более тридцати привидений и фантастических животных совпадают (иногда очень близко) с изображенными Сэкиэном.

В заключение этого раздела наметим более широкий контекст Хокусаяевой Манга — в сравнении ее с западно-европейскими типологически сходными образцами. Манга можно сопоставить с жанром энциклопедий и компендиумов *summa universalis*, которые составлялись на протяжении всего Средневековья, начиная с «De Universo» Рабана Мавра (около 780—856). Наиболее близким в визуальном отношении соответствием Манга в старой Европе можно назвать, пожалуй, альбом рисунков Виллара д'Оннекура (XIII век), хотя и их количество (около 250), и степень организации значительно уступают работе Хокусая. Тем не менее, у Виллара, как и в Манга, есть религиозные сюжеты и предметы, архитектурные зарисовки, разнообразные технические приспособления и машины, люди и животные. Наверняка многим просвещенным зрителям Манга могут прийти на память и альбомы набросков Леонардо, но заметим, что Леонардо пользовался совсем другой творческой стратегией — варьета¹³.

¹³ Категория «варьета» была детально разработана во второй главе книги Л.М. Баткина «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления» (М.: Искусство, 1990), которую мне довелось готовить к печати.

Жанр Хокусаевой Манга

При столь обширном перечне предшественников и источников (который носит не исчерпывающий, а типологический характер) проблема определения собственного жанра Манга оказывается не столь легкой. Во вступлениях к нескольким выпускам их авторы рассказывали об обстоятельствах создания Манга. Так, Хансю: Сандзин писал в Начальном выпуске: «Воистину, те, кто хотят научиться рисованию, должны раскрыть [эту книгу] как пособие». Но это заключение он сделал, предварительно восхвалив несравненное искусство Хокусая в изображении всего на свете. То есть из этого не следует, что Манга изначально была задумана как пособие для учеников¹⁴.

В двух других вступлениях более прямо говорится о том, что Хокусай имел намерением снабдить учебным пособием своих учеников. Так, Ко:дзан Гёо: 絳山漁翁 во вступлении к четвертому выпуску говорит: «О, воистину наставник создал путеводитель для своих учеников! Его заботливость и доброта делают его настоящим учителем». Он же распространяется на эту тему еще более пространно во вступлении к восьмому выпуску: «Многие к его [Хокусая] воротам слетелись, дабы обучиться его приемам в искусстве. Достопочтенный же, наставляя, сказал: “В рисовании учителей нет. Надо только правдиво воспроизводить [окружающее], и тогда сам все приобретешь”. Вошедшие в ворота¹⁵ сему опечалились. Один, слова Достопочтенного услышав, сказал увещающе: “Достопочтенный — основатель художественной семьи Кацусика. Младшие, его стиля взыскующие, здесь вот этот стиль [изучить] жаждут. Естественно, что никого, кроме как Учителя, попросить о сем нельзя. <...> Если ученики, к воротам Достопочтенного пришедшие, книги его образцов не получают, веяниями Кацусики им не проникнуться. Разве не ясно это?” Достопочтенный, этими словами проникшись, во всякую свободную минуту запечатлевать стал горы и воды, человеческие фигуры, зверей и птиц, травы и деревья, дома и палаты, горшки и утварь. Отдав [все это]

награвировать, благодетельствовал он тем самым своих учеников». «Книга образцов» — это *римпон* 臨本, что можно также перевести как «книга для копирования». Так назывались пособия для начинающих художников (в частности, этим термином определяли жанр «Слова о Живописи...»), но Манга Хокусая никоим образом не может быть сведена к прописям и прорисам, хотя, разумеется, отдельные картинки можно было использовать и так.

Помимо частного мнения Ко:дзана Гёо приводились и иные резоны для подготовки Манга. Так, Рю:тэй Танэ-хико 柳亭種彦 во «Вступлении» к одиннадцатому выпуску писал просто о «любителях» — под коими следует понимать любителей искусства Хокусая и, в частности,



Демоны четырех строк. Манга Хокусая, V-8л, 9п

его Манга. «С того года Бунка, пустив вольно рассудок и чувства и следуя кисти, вот так вот как-то он создал уже десять томов награвированных рисунков. Однако же, понуждаем ненасытными любителями, Достопочтенный снова взялся за кисть и, подсобрав накапавших [сюжетов], быстро изготовил этот выпуск». Эта позиция представляется более правдоподобной. Что же касается утверждений о специально созданных пособиях для учеников, то высказывал их всего лишь один автор предисловий.

По поводу учебных пособий следует заметить, что Хокусай сам выпускал их немало — под названиями *эдэ-хон* («учебник рисования») или *гафу* (приблизительно «Прописи картин»). В его *эдэ-хон* подробно показывается характер штрихов на примере составных элементов иероглифов и перечисляется порядок этих штрихов при построении той или иной картинке. В книге «Сантай гафу» 三體面譜 он рисует пейзажи в разных стилях и условными значками обозначает эти стили. Манга коренным образом от этих типов изданий отличается.

¹⁴ Что касается надзаголовка на титульном листе Начального выпуска «дэнсин кайсю:», который иногда переводят как «пособие» или «образцы», он был проанализирован выше.

¹⁵ То есть ученики. Я перевожу буквально *мондзин* 門人 («ученик»), так как, согласно тексту, речь идет о моменте, когда Хокусай еще не начал — и даже отказывался — учить.

Лучше всего, пожалуй, определить жанр Хокусаевой Манга можно как энциклопедию японской жизни в картинках. В это входит и древняя мифология и религия Китая и Японии, и исторические предания и литературные сюжеты, и география, животный и растительный мир, и занятия и ремёсла, а также юмор и игры. В этой широте Манга уникальна.

При таком обилии предшественников Манга — иконографических справочников, пособий для художников и иллюстрированных энциклопедий — не могут возникнуть вопросы: насколько же был Хокусай оригинален? Почему у его Манга такая слава, тогда как другие книги известны лишь узкому кругу специалистов? Чем его Манга отличается от прочих сходных книг? Что касается известности, в значительной степени это дело случая: выпуски Манга печатались огромными тиражами и рано попали в Европу, где и возникло представление о грандиозной уникальности Хокусая. О других художниках, работавших в сходных жанрах, практически никто и не знал. Этим, кстати, объясняется недоумение просвещенных японцев конца XIX века, которые считали, что западные люди чрезмерно вознесли Хокусая. Таким образом, здесь имеет место быть типичное вырывание фигуры из контекста. С другой стороны, Хокусай — отнюдь не рядовой художник, и если и не столь уникальный, как думали первые западные ценители, то, безусловно, великий.

В Манга его величие проявилось в том, что, используя множество источников, он создал нечто качественно иное. Во-первых, это тематическая широта, а во-вторых, широта жанровая: к традиционным пособиям и компендиумам он добавил юмористический элемент — рисунки в комическом стиле *кё:га*, *рякуга* и т. п. К тому же, к чистому комикованию, так сказать, он нередко добавлял сатирический элемент, основанный на игре слов (например, в двенадцатом выпуске). Это было новинкой. Наконец, не стоит забывать о том, что, даже заимствуя темы и иконографию, Хокусай рисовал в своем собственном стиле, то есть, как правило, эстетически интереснее и совершеннее, нежели большинство его предшественников. Многие из них, будучи живописцами, придавали своим книгам образцов прикладной характер и поэтому рисовали довольно схематически. Хокусай же — прирожденный график — придавал этой своей работе в книге самодовлеющий характер. Иными словами, уникальность Манга — в ее универсализме и художественном качестве.

Стоит остановиться и на следующем интересном моменте. Довольно часто Хокусай делал ошибки — в изображении станков и механизмов, музыкальных инструментов, животных и т. д. Иногда кажется, что он, заимствуя сюжет из старой книги, неясно представлял себе, что или кого он рисует, и в результате появлялись когти у слона или фантастические прятки. Такие фактические ошибки, конечно, его слабость. Но их перевешивает его сила —

всеохватность. И если какая-то картинка недостаточно выразительна или неправильна сама по себе, она, тем не менее, играет важную роль в составе целого. И создание целостного (хоть и бессюжетного) повествования — одна из главных (но недооцененных) особенностей Хокусаевой Манга. Проблема композиции в Манга заслуживает отдельного разговора.

Список литературы

1. *Bouquillard J., Marquet C.* Hokusai, first Manga master. — N.Y., 2007.
2. *Штейнер Е.С.* Манга Хокусая: принципы составления текста // История и культура традиционной Японии. — М., 2011. — (Orientalia et classica : тр. Ин-та восточных культур и Античности ; вып. 39).
3. *Аикава Минва* 合川珉和. Манга Хякудзё 漫画百女 / изд. Маэкава Рокудзаэмон 前川六左衛門 и др. — 1814.
4. *Kern A.* Manga from the Floating World: comicbook culture and the Kibyōshi of Edo Japan. — Cambridge (Mass.), 2005.
5. *Исао Симицзу* 清水勲. Эдо-но Манга: тайхэй-но ё-но эсупури 江戸のまんが : 泰平の世のエスプリ. — Токио : Ко:данся, 2003. (*Исао Симицзу*. Манга эпохи Эдо: дух времени великого мира).
6. *Исао Симицзу* 清水勲. Манга-но рэкиси 漫画の歴史. — Токио: Иванами сётэн, 1991. — (*Исао Симицзу*. История манга).
7. *Миямото Хирохито* 宮本大人. Манга — Гайнэн-но дзю:со:ка катэй 「漫画」概念の重層化過程—近世から近代における. 美術史 // Бидзюцу. — 2003. — № 154. — Т. 52, № 2. — (*Миямото Хирохито*. Концепция многослойности процесса в Манга от раннего Нового времени к современности).
8. Manga : original meaning & translation // Japanese Gallery [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.japanesegallery.co.uk/default.php?Sel=mmanga&Submenu=4>
9. Hokusai / ed. Nagata Seiji. — Berlin : Nicolai, 2011.
10. *Marquet C.* La réception au Japon des albums de peintures chinoises du XVIIe siècle // Histoire et civilisation du livre : revue internationale. — Paris : Droz, 2007. — Vol. 3.
11. Berliner Festspiele [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_ausstellungsvorschau/hokusai/mgb11_hokusai_start.php
12. Hokusai Sketchbooks, vol. 9 // Artsconnected : Tools for teaching the arts [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artsconnected.org/resource/49557/random-sketches-by-hokusai-lx>
13. Chinese theories of theater and performance from Confucius to the present / ed., translated by Faye Chungfang Fei. — Ann Arbor: U. of Michigan, 1999.
14. Lee Won-gyu. Sushi's theory of Chuanshen // The Journal of Chinese Language and Literature. — 1998. — Vol. 10 (August).
15. *Ацуми Куниясу* 渥美國泰著. Эдо-но куф:уса Кувагата Кэйсай: Хокусай-ни кэсарэта отоко 江戸の工夫者鍛形蓑斎 : 北斎に消された男. — Токио: Сёхан, 1996. — (*Ацуми Куниясу*. Эдоский ремесленник Кувагата Кэйсай: человек, затушеванный Хокусаем).
16. *Судзуки Сигэми*. Хокусай эхон-но дайdzай кэнто: 鈴木重三「北斎絵本の題材検討」、絵本と浮世絵 // Эхон то укиё-э. — Токио : Бидзюцу сьуппанся, 1978.

УДК 78.08. 784
ББК 85.31

С.В. КУЗНЕЦОВА

ДРЕВНЕРУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В КАНТАТЕ Г.В. СВИРИДОВА «СВЕТЛЫЙ ГОСТЬ»

Анализируется взаимосвязь музыкального и литературного текстов кантаты Г.В. Свиридова «Светлый гость» с точки зрения выявления в них древнерусской музыкальной образности. Рассматриваются мелодические, гармонические, стилистические, жанровые и композиционные особенности построения произведения, посредством которых осуществляется претворение в этом сочинении элементов древнерусской певческой традиции.

Ключевые слова: Свиридов Г.В., «Светлый гость», кантата, песнопения, цикличность, вариантность, колокольность.

Кантата «Светлый гость» — необычное сочинение в творческом наследии Г.В. Свиридова. Замысел произведения восходит к 1962 году, а источником вдохновения композитора стала поэзия Сергея Есенина. Композитор выбрал стихотворения поэта, изданные в 1918 году. «Все они являются непосредственным откликом на события революции, которая понимается (трактруется, рассматривается) Есениным как начало обновления, духовного преобразования Родины, России. Отсюда идет образное мышление и словарь поэта», — писал композитор в своей книге [1, с. 202—203].

К середине 1960-х годов четко определилась композиция этого сочинения. Практически полностью был написан музыкальный материал. Однако в свет кантата вышла только в 1979 году. Клавир был издан издательством «Музыка» и представлял собой, как значилось на титульном листе, «переложение для пения с фортепиано автора» [2]. Такая помета не была случайной, она свидетельствовала о желании доработать сочинение. В 1980 году в одном из своих писем Свиридов сообщает: «Теперь моя задача: приготовить “Светлого гостя” и “Отчалившую Русь” (оркестровать окончательную редакцию и исполнить)» [1, с. 330]. К сожалению, ни то, ни другое произведение в окончательной редакции оркестровано не было, хотя работа над ними продолжалась все последующие десятилетия. Что-то непреходящее и наиболее видел композитор в этой музыке, и потому бесконечно изменялись образы, тембры, инструментальный и исполнительский состав. Есть свидетельства, что те глубинные вопросы и проблемы, которые он хотел выразить, по мере того, как менялась жизнь, раскрывались все новыми гранями, и всё же оставались до конца нерешенными [1, с. 148—150, 157]. «Светлый гость» — незавершенное, «лейтмотивное» произведение Свиридова.

После ухода Мастера из жизни авторские редакции «Светлого гостя» были переданы его близкому другу, удивительно чуткому и проникновенному композитору Роману Семеновичу Леденеву. Именно он после тщательной и кропотливой работы довел оркестровку до конца. В оркестровой редакции Леденева первое исполнение

кантаты состоялось в Санкт-Петербурге в Мариинском театре, в рамках «Невских хоровых ассамблей» 3 октября 2006 года. А мировая премьера сочинения прошла 8 июня 2006 года в Светлановском зале Московского международного Дома музыки. Оно прозвучало в заключительном концерте фестиваля «Всероссийские хоровые ассамблеи», посвященного 90-летию со дня рождения Г.В. Свиридова.

Формально жанр «Светлого гостя» определен как кантата. Как известно, это слово семантически восходит к итальянскому глаголу *cantare*, что в первом значении обозначает «петь», а образованное от него существительное «cantata», а также в первом значении — «пение» [3, с. 47]. Получается, что этим словом европейцы называли свой «поющий» жанр, истоки которого находятся в любовной вокальной лирике Средневековья и родственен мадригалу. Поэтому неудивительно, что сам Свиридов «Светлого гостя» кантатой не считал, называя песнопениями. Родившийся в Европе жанр оказался неподходящим для выражения той сферы мыслей и образов, какими наполнено это произведение. А вот жанр песнопений — древний, исконно русский, глубинно народный, православный, — отзывает к тому внеличному и богоустремленному, выраженному в строках Баратынского: «Болящий дух врачует песнопенье» [4, с. 154].

Действительно, в образах «Светлого гостя» очень много своего, русского, первозданного. Выраженные Есениным в стихотворениях революционных лет мысли, настроения, страдания и надежды народа воплотились Свиридовым в музыкальную фреску революционной России. События начала XX века, непосредственно затронувшие семью композитора, будут сопровождать его на протяжении всей жизни, побуждая вновь и вновь возвращаться к ним в своих произведениях.

В «Светлом госте» шесть частей, и каждая проникнута библейскими образами и символами, как и в «Поэме памяти Сергея Есенина», и в «Отчалившей Руси». Вновь возникает сравнение Руси-России с распятым Христом, соответственно Богородица выступает матерью, заступницей Земли Русской, защищающей своего Сына — русский

народ. Христианские мотивы прослеживаются и в композиционно-структурных особенностях построения песнопений. Шестичастный цикл, исполняемый без перерывов, *attacca*, представляет собой интереснейшую многоплановую картину. Ведущими принципами формообразования становятся цикличность, арочность и вариантность. Они присутствуют как на уровне сочинения в целом, так и на уровне частей, тем и микротем. В сочинении это проявляется в характерной для Свиридова концентрической форме (А-В-С-В-А) в сочетании с вариантами — элементами песенного повтора (В-С-В1-С1-В2-С2).

Принцип арочности ярко проявляется в образной сфере, которую условно можно разделить на три группы. Первая группа связана со светлой лирикой, молитвенно-проникновенной мелодикой, выражающей образ Богоматери в первой части и финале цикла. Вторая — с трагическими монологами, это вторая, четвертая части, также «монолог» хора на стыке пятой и шестой частей и хоровой унисон в начале шестой. Третья группа объединяет все хоровые части цикла и выражает соборность, народность, издревле скрепляющие русский народ.

Русский песенно-тематический процесс формообразования, основанный на варианном принципе развития, наглядно проявляется в образовании тем: каждая часть основана на одной теме, прирастающей многократными куплетными-вариантами. Гибкое, часто незаметное мотивное, метро-ритмическое, фактурное обновление материала образует бесконечные тематические круги и формирует куплетные формы всего цикла. Думается, что такой принцип куплетности, претворенный во многих сочинениях, воспринимался Свиридовым в более общем философско-религиозном аспекте — как символ обновления всего живого, как цикличность жизни, как евангельский цикл, определяющий ход развития судьбы Родины.

Цикличность сочинения не хаотична, она троична: три драматургически значимые арки, три образные сферы. Семантика числа «три» имеет древние и глубокие корни, наиболее сильно, однако, проявившиеся в христианской традиции. Как отражение, принцип троичности наблюдается и в народном творчестве. В таких семантических значениях это воспринимается композитором, явив сплав евангельского и народного, проникновенно-лирического и трагического, монологического и общехорового соборного, сплав трех сущностей русского духа, трех состояний не только божественной, но и человеческой судьбы.

Первая часть «О, Мать Божья, спадь звездой...» написана на одноименное стихотворение Есенина 1917-го года из цикла, связанного с образом Богородицы, ее заступничеством за Русскую Землю и русский народ. Вспоминая рассказанные поэтом истории, В.Л. Львов-Рогачевский писал: «Есенин мне рассказывал, что, когда он в детстве читал “Богородицу”, он всегда слова: “яко Спаса родила” заменял другими: “около Спаса родила”. Он учился в большом торговом селе Спас, где был древний храм Спаса, и ему казалось, что там, около родного Спаса, и родился маленький Иисус <...> И недаром в полях, лесах,

всюду ищет своего крестного товарища, все ему кажется, что где-либо “под пеньком голодный Спас”» [5, с. 175].

С детства Есенину были очень близки образы Христа и Богоматери. И это ощущение родного проникает в свиридовский номер: он наполнен светлой печалью, молитвенной лирикой и сосредоточенностью. Потому и мелодические линии исключительно плавны, совсем в традициях народной песенности и древнерусских знаменных распевов. Весь номер наполнен колокольностью: неспешные удары слышны как в сопровождении, так и в партиях солистов. В авторском переложении для фортепиано номер открывают четыре долгих удара-аккорда ми-бемоль мажора. Тональность светла и прозрачна, и соло сопрано написано в очень высокой тесситуре, это словно небесный голос, выписывающий образ Богоматери.

Пример 1



Начальной вокальной интонацией, что весьма знаменательно, является восходящий ход двумя большими секундами — а это ключевая интонация всего свода знаменных песнопений, называемого «согласием» обиходного звукоряда. При этом выполненное по I—II—III ступеням ми-бемоль мажора, оно становится логическим продолжением самого высокого, «тресветлого» согласия обиходного звукоряда. Как бы экспонированная в первых тактах, эта интонация затем на протяжении всего цикла прямо или косвенно будет участвовать в тематических новообразованиях. Такое возвышенное и умиротворенное начало очень символично: оно являет то истонное, истинно «древнерусско-музыкальное», внутренне противопоставленное энергичным началам европейских сонат и симфоний. Вступающее в двадцатом такте меццо-сопрано проводит сопрановую тему на октаву ниже, словно олицетворяя земные отзвуки небесных голосов и являя земное воплощение своего Сына в русских крестьянах.

Пример 2



В этом номере наглядно реализуется принцип троичности. Он проявляется:

- в трехдольном ритме: размер 6/8 постоянен, не меняется на протяжении номера. Основная ритмическая фигура — четверть-восьмая. Вообще метроритмическая организация с удвоением-утроением каждого слога в конце смысловых построений была характерна для былинной традиции в целом. А в сочетании с мелодикой в ограниченном диапазоне и отсутствием внутренних конфликтов и контрастов прямо отзывает к песнопениям северорусских баллад и причитаний;
- в ладовых устоях мелодики. Натуральноладовые, а также квартово-квинтовые интонации образуют тяготения к трем тональным центрам:
- ми-бемоль мажору — до мажору — фа мажору.
- в композиционной структуре. Сочетание трех типов исполнения: соло сопрано — соло меццо-сопрано — дуэт сопрано и меццо-сопрано.

Таким образом, вокальность, широкая, неторопливая, будто парящая мелодика рождает ощущение бесконечности, бескрайности родных просторов, по-матерински нежно согретых исцеляющим светом Богородицы.

Вторая часть — «Господи, я верую!». В ее основу положена первая главка поэмы «Пришествие», написанной поэтом в октябре 1917 года непосредственно по следам революционных событий. Критики отмечают в ней неоднозначное отношение поэта к свершившимся событиям. Андрею Белому, которому Есенин адресовал произведение, поэма очень понравилась, но — «снова революция как Крестный путь, как Голгофа» [6, с. 130]. «Снова», вероятно, потому что, как пишет М.Л. Слоним, «после прекрасной поэмы А. Блока “Двенадцать” уподобление революционной России воскресающему Христу стало излюбленной темой той “мессианистической” поэзии, которая пышно расцвела сейчас в Советской России...» [6, с. 131]. Однако, как в 1918 году отмечает С. Гордон, «фаталистический оптимизм как бы заглушает чувство трагизма совершающегося. Оно лишь мигами мелькает, — и растворяется в пафосе веры» [6, с. 130]. Критик называет Есенина «народным поэтом» и подчеркивает: у всех «людей земли фатализм является наиболее естественным выражением их мироощущения, и трагедия — такое же явление в ряду прочих мировых явлений, как листопад, осень, смена времен года, рождение, расцвет и смерть...» [6, с. 131]. То есть удивительный сплав трагического и необходимого, фатально предназначенного судьбе Родины угадывается в этой поэме. Само же название «Пришествие» также неоднозначно. По мнению рецензента сборника «Мысль» М.О. Цетлина, это «пришествие большевистской революции» [6, с. 130]. А начальные три строчки неожиданно определяются как «пламенная молитва» [6, с. 130]. Однако, думается, если в этом произведении речь и идет о религиозности, то не о традиционной православной, а о созданной самим поэтом, о «есенинской вере». Эту мысль можно подтвердить словами В.Ф. Ходасевича: «...Силы и события даны им в образе воинов, бичующих Христа, отрекающегося Симона Петра, предающего Иуды и, на-

нец, Голгофы. Казалось бы, дело идет с несомненностью о Христе. В действительности это не так <...> Все образы христианского мифа здесь даны в измененных (или искаженных) видах, в том числе образ самого Христа...» [6, с. 131].

Как свидетельствуют дневники композитора, у Свиридова более «традиционные» религиозные убеждения [1, с. 60, 65, 95, 171—173]. Выбрав отрывок этой есенинской поэмы в качестве литературной основы второго номера своего сочинения, он, конечно же, видел в ней что-то близкое своему мировоззрению. Тем более отдельная часть циклического произведения, «вычлененная» из общего контекста, всегда приобретает несколько иной смысл. И в свиридовском прочтении это «Господи, я верую!» становится переживанием и болью человека старой, крестьянской Руси за свершившиеся события и за облик новой Родины. Поэтому для выражения трагических мыслей выбран суровый тембр баса. Его монолог сдержан, но могуч, как песнопения древнерусских богослужений. Интонация декламационная, но, пропеваемая как бы «через сопротивление» на предельном *legato*, она приобретает внутреннее напряжение. Показываются мощные чувства страдающего народа, предстающего в образе Божьего Сына, и потому мелодия, насыщенная широкими интервалами, охватывает большой диапазон. Ниспадающая по звукам тонического трезвучия и далее постоянно «вращающаяся» вокруг него, мелодия тонально четко определена: это строгий до минор.

Пример 3



Структура номера, что для Свиридова редкость, квадратна: фразы занимают точно по восемь тактов, и таких фраз четыре. Музыкальный материал всякий раз повторяется, изменяется лишь сопровождение. Размер также квадратный четырехдольный. Темп неспешен, что сдерживает от возникающей аллюзии на колыбельную: слишком уж серьезны затронутые вопросы. Все это образует некое противопоставление нежной трехдольной первой части и служит признаком трагичности, драматизма, неизбежности происходящего.

Третья часть «Зреет час преображенья...» написана на первые три четверостишия пятой главки «Преображе-

ния» — другой поэмы Есенина, относящейся к 1917 году. Очевидно, что она, как и остальные поэмы революционных лет, отмечена неоднозначным отношением автора к происходящим событиям, выраженным в закодированной системе образов. «Пою и взываю: Господи, отелись!» [6, с. 25]. Уже в начальном четверостишии поэт запрятал некий смысл, проясняющийся только с комментариями самого автора. «Отелись» — значит «воплотиться» [7, с. 163]. Вероятно, хотел поэт сказать Богу, чтобы материализовался, явился в каком-нибудь реальном виде. И в этом отнюдь не богоборческая позиция поэта. Как объяснял Есенин П.В. Орешину, «...понимаешь ли, есть, сидит эдакий озорник! Ты знаешь, я к Богу хорошо относился, и вот <...>. Но ведь и все хорошие поэты тоже <...>. Например, Пушкин...» [8, с. 265—266, 268]. Об этом же свидетельствует и В.Ф. Ходасевич: «Есенин обращался к своему языческому богу — с верой и благочестием. Он говорил: “Боже мой, воплоти свою правду в Руси грядущей”» [6, с. 133]. А воплощение правды, как и постройка грядущего мира, возможна только через преображение. То, что произошло когда-то на горе Фавор близ Палестины с Иисусом, ожидает и Русь. Час приближается, оно уже «зреет», возвещая приход «светлого гостя». Эта метафора, заимствованная у Есенина, стала ключевой и дала название всему свиридовскому циклу. И, что символично, появляется она именно в третьем номере, подчеркивая в этом произведении сакральный смысл числа «три»¹. Номер исполняется смешанным хором, что представляет третью образную сферу — общенародную, соборную. Это выражаемые в массовом ликовании надежды и чаяния русских людей, слитых в едином порыве в предвещии чего-то праздничного и светлого. Темп быстрый, и мелодия тоже очень подвижная, упругая, вплоть до 17-го такта выписанная мелкими длительностями: восьмыми и шестнадцатыми. Она построена на секундовых интонациях как и в первой части; крутится в круговороте согласия знаменного распева. Возвращается и основной тональный центр, ми-бемоль мажор. Интересна метроритмическая структура: ритм оstinaten и подвижен за счет синкопирования слабых долей такта шестнадцатыми и восьмыми. В сопровождении первая доля нечетных тактов акцентируется длящейся два такта октавой в низком регистре, на фоне которой ровные восьмые и шестнадцатые создают эффект перезвона разных по мощности колоколов.

С 17-го такта вступает весь хор, немного убыстряется темп и происходит укрупнение длительностей, как бы удвоение начальной ритмической формулы. Такие жесткие метроритмические конструкции несколько механистичны и ассоциируются с праздничными картинами народных массовых гуляний.

Композиционная структура номера квадратна: общее количество тактов — 48. Первые 16 тактов занимают переключки теноровой и басовой партий. В стиле фугато четырехтактная фраза теноров сменяется оstinантной второй баса, расположенной на кварту вниз. С 17-го такта добавляются голоса, наращивается фактура и удлиняются фразы: две фразы по 8 тактов и заключительная, состоящая из 12 тактов. Новый вариант темы создает ощущение мощного прилива новых сил, праздничной ликующей толпы. На протяжении всей песни динамика сохраняется максимальной, *f-ff*, это номер-кульминация, первая яркая вершина цикла. Звонящие сочные колокола переключаются с прозрачными колокольцами первой части, они возвещают об истинном всенародном торжестве. Первые три части экспонируют три образные сферы, три эмоциональных состояния и открывают путь к их дальнейшей модификации и варьированию в последующих номерах цикла.

Пример 4



Пример 5



В основе четвертой части — «Гляну в поле, гляну в небо...» — лежит одноименное стихотворение Есенина, написанное, по одним источникам, в 1916 году, по другим — в праздник Успенья 1917 года. Последняя дата более вероятна, так как все стихотворение наполнено восхищением благодати и урожайности родной природы. Праздник Успения Божией Матери, отмечаемый 15 августа по юлианскому календарю², всегда был одним из наиболее почитаемых православной церковью. (По-видимому, праздник имел особое значение и для поэта: стихот-

¹ На это указывает и то, что композитором использованы первые три четверостишия пятой главки есенинской поэмы; главные слова «он сойдет, наш светлый гость» троекратно повторяются.

² 28 августа по новому стилю.

ворение помечено именно как «Успенье 1917 г.», а не «15 августа 1917 г.» [5, с. 173]). Время это знаменуется окончанием жатвы, уборкой урожая, началом осенних гуляний и хороводов. И Есенин передает это ощущение достатка, сытости, даруемого ширью и неохватными просторами. Возникает образ Родины-Рая, волшебный образ, заповедный и какой-то нетронутый: край «незапахан», и рощи «непасены», стада «неизбывны», вода «златоструйна», и даже руки «проливаются» молоком. Явленное воплощение крестьянской мечты. В том же архаичном ключе есенинские образы перетекают в свиридовскую музыку. Мелодика номера сплошь диатонична, натуральноладова. Она распевна, движется по широким интервалам, занимая большой диапазон, тональные центры постоянно смещаются; композитор словно нарочно обходит ладовые устои, создавая колеблющиеся красочные гармонии.

Пример 6



В основе гармонической системы лежит интереснейший полифонический принцип сочетания различных диатонических пластов: в тактах 11—14 выявляется сочетание трезвучий *as-c-es* и *c-es-g*, дающее медиантовые колебания гармоний *ля-бемоль мажор* — *фа минор*; в т. 15—17 — *des-f-as* и *c-es-g*.

Пример 7



Пример 8



Такая полигармоническая организация аккордов идет от использования композитором трезвучных и терцовых структур не как подчиненных элементов, определяющих тональность, но как самостоятельных фонических созвучий. С этим принципом органично сочетается и излюбленная русской музыкой плагальность. Кварто-квинтовые звучности слышны уже в начальном такте. Рассказать об этом райском месте поручено тенору, причем очень высокому: партия выписана в верхней тесситуре, в ней встречаются *ля-бемоль*, *си* первой и даже *до* второй октавы. Умиротворенный темп отзывает к неспешному движению колыбельной первой части. Снова все подчинено слову, логическому разворачиванию смысловых фраз, без какой-либо механистичности. Поэтому непостоянен размер: четырехдольность сменяется трехдольностью, часты длинные заливочные ноты. Мерные колокольные удары слышны на протяжении всего номера, но особо ярко они проявляются в кульминации «О, я верю...». Это наиглавнейшие слова во всем цикле, отмеченные высочайшим *до* третьей октавы *tenuto* у солиста, *f* и гармонически неожиданным сочетанием трезвучия *as-c-es* с секстаккордом *des-f-b*.

Эта часть образует композиционную и драматургическую «арку» со второй частью, она продолжает монологическую линию цикла в более оптимистичном, просветленном ключе.

Для пятой части цикла композитор выбрал финал есенинской поэмы «Июния». Поэт, собственно, сам от-

деляет его от всего предшествующего содержания, называя песней и ставя кавычки: «Капает песня с гор». То есть создается «жанр в жанре», песня в поэме. «Инония», законченная в январе 1918 года и напечатанная в майском номере «Знамени труда», получила при жизни поэта, пожалуй, самый широкий резонанс в среде критиков и литераторов. В их рецензиях сразу же обозначились противоположные мнения.

Пример 9



В положительных отзывах выражено понимание, сочувствие и даже восхищение созданным произведением.

Так, И.А. Оксенов в статье «Слово пророка» пишет, что «не всякому дано сейчас за кровью и пылью наших (все же величайших) дней разглядеть истинный смысл всего совершающегося <...> К последним немногим, отмеченным Божией милостью счастливым, принадлежит молодой рязанский певец, Сергей Есенин, выросший за три года в большого народного поэта <...> Венцом его поэтической деятельности кажется нам поэма «Инония» <...> Пророчески звучит эта поэма. Небывалой уверенностью проникнуты её строки. Головокружительно высоки её подъемы» [6, с. 141].

Сравнение поэта с пророком продолжает и Иванов-Разумник в статье «Россия и Инония»: «“Тело, Христово тело, выплываю из рта”, — говорит. И, быть может, многие увидят в последнем только голое “кощунство”, в то время как в нем — лишь разрыв с историческими формами христианства <...> Вся “Инония” — не богохульство, а богоборчество; всякое же богоборчество есть и богоутверждение нового Слова <...> Поэмы Блока, Есенина, Белого — поэмы “пророческие”, поскольку каждый подлинный “поэт” есть “пророк”. И все истинные поэты всех времен — всегда были “пророками” вселенской идеи своего времени, всегда через настоящее провидели в будущем Инонию» [6, с. 142].

После повторной публикации в составе сборника «Россия и Инония» издательством «Скифы» в Берлине поэма вновь всколыхнула печать русского зарубежья. На этот раз эмигрантские оценки носили явно выраженный политический характер. Например, М.О. Цетлин пишет следующее: «Поэма “Инония” очень талантлива, очень ритмична и образна. Напрасно осмеяно в газетах столько нашумевшее мистическое “божье теление”. Те, кто знали

по прежним стихам Есенина про его страстную истинно крестьянскую любовь к коровам, — не удивятся, что именно этот образ явился у поэта для символа таинственного рождения в мире нового, в данном случае — страны Инонии. Поэт, видно, искренне вспыхнул радостным ожиданием нового мира. Увы, теперь мы знаем, во что преобразилась эта крестьянская “Инония” и что стало с её хатами и нивами. Но ведь тогда этого ещё не было видно» [6, с. 145].

Важную мысль проводит А. Киселев в статье «Мессианство в новой русской поэзии: “Пророк Есенин Сергей”»: «<...> Обращаясь к старому миру, олицетворенному в виде Америки, технически мощной, но слабой своей бездушностью и безверием, поэт ещё раз ставит русскую тему о примате религиозно-этических ценностей над ценностями материальной культуры. Эта культура несет в себе зародыши гибели, опустошения души, упирающейся в бессмысленное накопление, ибо “проволочные лучи”, которыми культура окутала землю, “не осветят пришествия” нового Бога <...>. Но что мы стоим на великом переломе, что в душе нового человека назревают новые ценности, без которых “нечем жить”, — в этой основной мысли “Инонии” её значение, переходящее за грани текущего дня» [6, с. 145].

В отрицательных отзывах критиков преобладает ирония, доходящая до сарказма, обвинения в «нездоровых крестьянских настроениях» и богоборчестве. Последнее вызывало особенное недоумение у литераторов. Дескать, как смог поэт от сохи, столько лет использовавший образы Христа, Богородицы, Микола, вдруг взять и отказаться от Бога. «Нет, сколько бы ни извинялся Есенин <...> за “самый щекотливый этап” свой — религиозность, сколько бы ни просил читателя “относиться ко всем его Иисусам, Божьим Матерям и Миколам” как к “сказочному в поэзии”, для нас ясно: весь религиозный строй души его к куцему позитивизму сведен быть не может. По-прежнему взыскует он нездешних “неведомых пределов”. Неизменна его религиозная устремленность, порыв к Божеству <...>» [6, с. 147]. И.Н. Розанов отмечает, что «поэты из народа пошли гораздо дальше А. Блока и А. Белого: Христос не только с нами, наш, но мы, т. е. революционный народ, и Христос — это, в сущности, только две ипостаси божества; а если “мы сами Христы”, то никакого другого и не нужно — вот итог, к которому приходит Есенин в своей последней поэме “Инония” <...>» [6, с. 143].

Свиридов очень умно и тонко обходит все эти спорные острые моменты поэмы. Как и в предыдущих частях, он выбирает поэтический отрывок, наделяет его новыми идеями и мягко вводит в музыкальную жизнь цикла, образуя «арку» с третьей частью, становясь ее мощной вариацией. Поэтому мелодия снова строится на интонациях знаменного согласия и является преобразованием темы третьей части. Она распевна, хотя и ограничена лишь диапазоном секунды. Первая доля как у хора, так и в сопровождении выделена акцентом, подобно мощному колокольному удару.

Особая роль поручена унисону, проявляющемуся во всей фактуре части. Унисон альтов-басов и сопрано-теноров дублируется и в сопутствующих инструментальных партиях. Дающий эффект усиления, он приобретает сакральный смысл, уходя своими корнями к раннехристианской философской мысли первого тысячелетия [9]. Динамика части, как и в третьем номере, максимальна. Ритмическая структура составлена из жестких ритмоформул, являющихся как бы удвоенным вариантом начальной темы третьей части. Неизменность, монотонность движения снова создает ощущение механистичности, некоей неконтролируемости процесса. Интересно ритмическое решение кульминации «Спас»: здесь взаимодействуют четыре различных музыкальных пласта. Очень характерный для Свиридова принцип комплементарности реализуется в сочетании нижнего, помеченного акцентом, октавного слоя зализанных целых длительностей с точкой с располагающимися над ними трезвучными ударами четвертей, еще выше — перезвонами восьмых и, наконец, самым верхним слоем — трезвучным хоровым аккордом, метроритмическим двойником баса.

Пример 10



Пример 11



Пример 12



Эти пласты, порученные различным инструментальным группам, выделяются еще и тембрально. Взаимодополняя друг друга, они образуют яркую колокольную кульминацию, неожиданно сменяющуюся эпизодом «Наша вера — в силе. Наша правда в нас!». Происходит как бы «сбой» налаженного пульсирующего метроритмического движения на тяжелые целые и половинные длительности. Мелодия, основанная на восходящих кварто-квинтовых интонациях, среди которых впервые в цикле появляется тритон, оказывается без определенного тонального центра. Показательно, что здесь снова композитор использует унисон всех хоровых и инструментальных голосов.

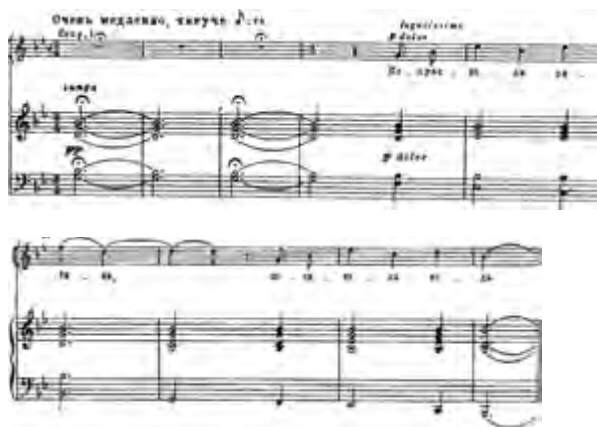
Думается, что именно эти заключительные такты выражают авторскую позицию к Революции, Гражданской войне как к чему-то насильственному и неестественному. И весь номер, бодрый и, казалось бы, ликующий в начале, вдруг приобретает оттенок тяжелой, неконтролируемой, не способной к развитию машинной силы, все подчиняющей своему движению и замкнутой на самой себе. Сообразно принципу концентрической формы, эта часть, развивая и варьируя третью, знаменует также начало обратного движения, словно движения «вспять», возвращения к началу.

Финал собирает все мелодические, гармонические линии, синтезирует три образные сферы цикла: Мать-Россия, прошедшая через великие испытания, кровью искупившая грехи, с новой мудростью и опытом глядит с надеждой в будущее и видит там свет и благодатную жизнь в новом мире, воссоединенном с Богом и Вселенной. Звучание ее колоколов соборно, но тихо и прозрачно, светлосопорно. Образуя «арку» с первой частью, финал замыкает круговую драматургию цикла.

В просветленном соль миноре выплывает тягучее соло сопрано «Покраснела рябина...». Это тембральная переключка с начальной колыбельной; только на этот раз она знаменует воссоединение: звучит не отдельный голос, а целая хоровая партия. Слышна та же неторопливая трехдольность и мерные колокола оркестра. Вновь проглядывает образ Спаса, и во всей природе ощущается божественное присутствие. Есенинское стихотворение датировано 1916-м годом, дореволюционным временем,

когда поэт еще не был охвачен богоборческими идеями. В нем — совсем другой Есенин, еще не написавший революционных поэм, не познавший страну Инонию. И то, что композитор выбирает именно это стихотворение для финала, знаменательно. Ведь финал — итог всего произведения, место, куда стремилось все развитие. Получается, что всё действие возвращается в тихую, крестьянскую, дореволюционную Россию с Богородицей и Спасом, столь близкую и знакомую как композитору, так и поэту. Отсюда и круговая концентрическая форма, и ритмические рефрены, и бесчисленные тематические круговые варьирования. Мелодия «словно Вольга», герой русских былин, князь-дружинник или волхв-чародей, широка, по-архаичному неспешна и диатонична. Она, вплоть до кульминации «Дня закатного жертва...», повторяет один и тот же рисунок с характерными пролонгациями в конце, изменяется лишь состав исполнителей: вначале партия сопрано, затем альты, потом тенора с басами и, наконец, весь хор.

Пример 13



Но, несмотря на это, впечатления однообразности и монотонности не происходит: обновляется тембральное звучание хора, да и оркестровые аккорды также освежаются постоянно сменяющимися звучностями. Общехоровая кульминация в шестидесятом такте знаменуется мощнейшим *fff*, сменой мелодического рисунка и прорывом в высокую тесситуру. Сама фраза «Дня закатного жертва...» является парафразом библейской Книги пророка Амоса³. Вот такой мощный образ искупления грехов становится кульминационным для всего цикла. Он выделяется особыми гармоническими созвучиями и плавно перетекает в

оркестровое окончание с неожиданными хроматическими модуляциями. Тональная сфера цикла преимущественно бемольная; диэзные же и вообще хроматические звучности как бы приберегаются композитором для особенно важных мест, одним из которых становится именно конец финала. Это сдержанное, лирическое приветствие зарождающейся после «искупительной жертвы» новой жизни новой страны. Это великая заря, занимающаяся на волнах исторического развития государства.

Так в этом произведении уникальными средствами выразительности композитор рисует простой и скорбный, но в то же время преображенно-возвышенный, прошедший через стихийные, во многом неизбежные события начала XX века, образ России. Индивидуальный творческий почерк Свиридова удивительно органично сочетается с исконно русской, глубинной поэзией Есенина, являя собой еще один уникальный образец русской музыкальной культуры. Это глубоко символическое творение мастера. В нем Свиридов одновременно словно и оглядывается в прошлое и всматривается в будущее, находя в нем новые пути добра и света, по которым устремится в своем развитии Преображенная Русь.

Список литературы

1. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. — М.: Молодая гвардия, 2002.
2. Георгий Свиридов. Светлый гость. Кантата для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Переложение для пения с фортепиано автора. — М.: Музыка, 1979.
3. Дмитриев О.В., Степенко Г.В. Словарь итальянско-русский и русско-итальянский. — Киев: Перун, 2002.
4. Баратынский Е. Полное собрание стихотворений в двух томах / под ред. Е. Купреянова и И.Н. Медведова. — Т.1. — М.:Л.: Советский писатель, 1936.
5. Есенин С.А. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 1. — М.: Наука-Голос, 1995.
6. Есенин С.А. в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. — М., 1986.
7. Есенин С.А. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 2. — М.: Наука-Голос, 1995.
8. Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. — М., 1926.
9. The harmony of the spheres. A sourcebook of the Pythagorean tradition in music // ed. by Joscelyn Godwin. — Rochester (Vermont), 1993.
10. Игумен Арсений (Соколов). Книга пророка Амоса. — Новоспасский ставропигиальный мужской монастырь, 2012.

³ См. [10]. Согласно легенде, в Самарии и других израильских городах царил порок и разврат. В один день по велению Божию пришел туда пастух Амос и, пораженный нечестивостью, начал проповедовать. Он поведал, что явившийся ему Господь открыл страшную весть: все грешники погибнут от меча, и сам Израиль как «грешное царство» будет стерт с лица земли. «И будет в тот день, говорит Господь Бог: произведу закат солнца в полдень и омрачу землю среди светлого дня». Так и случилось, Израильское царство погибло, исчезли десять колен Иакова. Но, по слову Господню, эта гибель явилась искупительной жертвой и предвестием будущего возрождения Израиля. Что также исполнилось, хотя об этом не мог знать Есенин, но в своих «Ключах Марии» он ссылается на Книгу пророка Амоса.

УДК 784.75
ББК 85.36

А.К. КРАСНИКОВА

«КОГДА ПОЕТ ДАЛЕКИЙ ДРУГ...».
ПЕСНИ ИВА МОНТАНА
В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ
СЕРЕДИНЫ 1950-Х ГОДОВ
(К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ИВА МОНТАНА)

Исследуются причины и степень популярности песен Ива Монтана в СССР середины 1950-х годов, реакции слушателей на его творчество. Особое внимание уделено политическому аспекту приезда Монтана в СССР в декабре 1956 — январе 1957 года в контексте венгерских событий осени 1956 года.

Ключевые слова: Ив Монтан, французская песня, эстрада, советско-французские культурные связи, венгерские события 1956 года.

В 1954 году режиссер и директор Государственного центрального театра кукол Сергей Владимирович Образцов был на гастролях в Париже, где познакомился с творчеством одного из самых известных французских певцов того времени Ива Монтана. Он побывал на его концерте в парижском театре «Этуаль» и привез с собой в Советский Союз пластинки с записями этого выступления. 15 декабря 1954 года в эфир впервые вышла его радиопередача «Певец Парижа», посвященная творчеству Ива Монтана. В начале этой передачи Образцов рассказал о своей двухнедельной поездке в Париж, о впечатлениях от этого города, о спектаклях, на которых он побывал, о людях, с которыми ему удалось побеседовать. Затем речь пошла о Монтане, его жизни, творческом пути и сценическом образе. В передаче звучало немало песен с привезенных из Франции пластинок. В том числе: *A Paris* («В Париже»), *C'est à l'aube* («На рассвете»), *Une demoiselle sur une balançoire* («Девушка на качелях»), *Quand un soldat* («Когда солдат»), *Les routiers* («Шоферы») и др.



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Каждую песню Сергей Образцов сопровождал небольшим комментарием, обращенным к радиослушателям, подавляющее большинство которых не знали французского языка. Передача имела огромный успех у публики, и по многочисленным просьбам слушателей была повторена еще 2 и 23 января 1955 года, а также 7 января на коротких волнах для жителей Сибири и Дальнего Востока. Передача «Певец Парижа» получила положительную оценку в советской печати, отзывы о ней появились в «Советской культуре» и «Литературной газете» [1, 2, 3, 4]. Во всех статьях, как и в письмах радиослушателей, особо отмечается, что и без того интересная передача еще больше выиграла от неповторимой манеры Образцова рассказывать о том, что ему дорого, вести увлекательную беседу с публикой. В первую очередь подкупала пусть не очень гладкая, но живая речь рассказчика: «...передача эта необычна <...> Скорее всего это беседа. Но не та холодная и сухая беседа, когда автор надевает на нос очки и, взяв в руки текст, отпечатанный на машинке, начинает вас поучать (“проводить беседу”). Нет. Просто кажется, что Сергей Образцов пригласил нас к себе домой, и вот, разговаривая за чашкой чая, ставит для нас пластинки, которые привез из Парижа. А попутно рассказывает о своей поездке, припоминает, задумывается, смеется, уверяет, сообщает, настойчиво убеждает» [3].

«Певец Парижа» не была первой передачей, в которой советские слушатели могли услышать имя Монтана. Отдельные его песни звучали в радиоэфире и раньше. В газете «Советская культура» в октябре 1954 года была опубликована статья «Поет Ив Монтан», в которой сообщались краткая биография певца, основные темы его песен, описывалась манера исполнения [5]. Однако настоящее знакомство советской публики с творчеством Монтана произошло только после выхода в эфир передачи С.В. Образцова. Она стала настоящим событием для многих радиослушателей, Образцову писали сотни людей по всей стране, и большая часть отзывов была восторженной. Около 580 писем сохранилось в Российском государственном архиве литературы и искусства¹, в то время как сам Образцов писал более чем о восьмистах полученных им писем [6, с. 210]. При этом многие письма подписаны несколькими людьми или даже целыми коллективами: членами одной семьи, соседями, работниками одного завода или фабрики, учениками школы или вуза (одно из писем подписали 18 преподавателей и 135 студентов) [7].

Авторами большинства писем были жители Москвы, Ленинграда, Киева и других крупных городов европейской части страны; тем не менее, отклики на передачу о Монтане приходили и с Урала, из Средней Азии, Сибири, с Дальнего Востока. Небольшое число писем из этих регионов, а значит, и меньшее число слушателей, можно объяснить разницей во времени: в первый раз передача вышла в эфир в 21.00, в последующие разы — в 20.00



по московскому времени. Слушательница из Фрунзе жаловалась в своем письме Образцову: «...хорошо бы еще раз передать эту же передачу, но пораньше, так как мы, азиаты, не всегда имеем возможность слушать глубокой ночью (из-за большой разницы во времени)» [8]. Тем не менее, письма с откликами о передаче приходили со всей страны, что свидетельствует об известности Монтана на территории практически всего Советского Союза — ведь в середине 1950-х годов радио было самым доступным средством массовой информации в СССР. И хотя большинство писем приходило из крупных городов (Москвы, Ленинграда, столиц союзных республик, областных центров), о Монтане Сергею Образцову писали и жители небольших районных центров, поселков и деревень.

Большинство радиослушателей, откликнувшихся на передачу, были молодые люди, старшеклассники и студенты. Среди старшего поколения немало людей образованных — преподавателей, инженеров, врачей, журналистов, сотрудников научно-исследовательских институтов, издательств. Тем не менее, среди авторов писем также встречаются рабочие, шоферы, слесари, продавцы, колхозники, домохозяйки; некоторые слушатели не указывают свой род занятий, но большое количество орфографических ошибок в письмах свидетельствует о том, что их писали не очень образованные люди.

После выхода передачи «Певец Парижа» многие радиослушатели мечтали иметь у себя дома записи, тексты и ноты песен Монтана. Ни того, ни другого в Со-

¹ РГАЛИ. Ф. 2732 (С.В. Образцов). Оп. 1. Ед. хр. 312, 426, 1066—1070, 1074—1077, 1083, 1125, 1355.

ветском Союзе середины 1950-х годов не было. Мало кто из меломанов имел в своем распоряжении — дома или на работе — магнитофон, чтобы записать песни из радиоэфира. Большинство же слушателей вынуждены были дожидаться выхода пластинок. Один из них, житель крымского города Судак, жаловался в своем письме к Образцову: «Почему бы некоторые эти песни не выпустить в пластинках, прямо с комментариями Образцова, ведь иногда очень хочется послушать их, а радио не всегда угадывает настроение. Но у нас почему-то считают издавать записи песен зарубежных исполнителей как-то вроде неприличным что ли, один лишь П. Робсон избег этой участи» [9].

В то же время, в период всесоюзного увлечения Монтаном, его пластинки стали издаваться, причем, как отмечает ленинградская газета «Смена», немалыми тиражами: «Почти в каждой квартире, имеющей радиолу или патефон, можно найти грампластинки с песнями “Дорога оливо”, “Шоферы”, “Девушка на качелях”, “Бродячие акробаты” и другими, выпущенные большими тиражами Ленинградской фабрикой грампластинок. Только за минувший год их отпечатано более 200 000. <...> Всего Ленинградская фабрика грампластинок дала в торговую сеть около полумиллиона обычных пластинок с записями песен в исполнении Ива Монтана, не считая долгоиграющих» [10].

Однако если в Москве, Ленинграде и некоторых других крупных городах пластинки с песнями Монтана были «почти в каждой квартире» (хотя слово «почти» в советской печати могло трактоваться очень широко), то на всей остальной территории Советского Союза они оставались большой редкостью и дефицитом. Не лучше обстояло дело и с нотами и текстами песен. Радиослушатели нередко в своих письмах к Образцову обращались с просьбами издать или же выслать им тексты и ноты песен Монтана, жалуясь на то, что их невозможно найти даже в Москве, не говоря уже о провинциальных городах. Один из слушателей так описывает сложившуюся ситуацию: «Вы говорите, что песни французский народ любит, поет их на улице; и тут же можно купить ноты. Скажите, почему у нас не заведут таких порядков. У нас масса новых хороших песен <...> а ноты на эти песни нельзя купить даже в центральном магазине на Неглинной. Внизу в подъезде по 10 р. за лист спекулянты продают любую песню. Года через 1—2 ноты появляются, тогда, когда нужда в них исчезает. Весьма досадное явление» [11].

Другой слушатель — студент из Брянска — еще менее оптимистичен. Он просит Образцова прислать ему ноты трех песен из репертуара Монтана и при этом добавляет: «Мне кажется — Вы очень добрый и исполните мою просьбу, потому что нот в магазинах никогда не будет, даже, мне кажется, и при коммунизме» [12]. И хотя в 1956 году перед гастрольями Монтана в Советском Союзе было издано два нотных сборника с текстами его песен на русском и французском языках тиражом 50 тыс. экземпляров [13, 14] в столичном издательстве, это не могло удовлетворить спрос желающих по всей стране.

Таким образом, записи песен Монтана, ноты и тексты были доступны далеко не всем почитателям творчества французского певца, и большинству людей приходилось довольствоваться нечасто выходившими в эфир радиопередачами. Еще один источник, откуда поклонники Монтана могли получить информацию о своем любимце — периодическая печать. С момента выхода «Певца Парижа» многие газеты, в том числе общедоступные «Правда», «Комсомольская правда», «Советская культура», помещали на своих страницах развернутые статьи о жизни и творчестве певца. Перед приездом Монтана в СССР в конце 1956 года много писали о его предстоящих гастролях, публиковались интервью, где он говорил о своих будущих концертах и об ожидаемой встрече с советской публикой. Во время же гастролей певца многие газеты, как центральные, так и региональные, печатали настоящую хронику пребывания его и Симоны Синьоре в Советском Союзе: описывались концерты, посещения заводов и колхозов, официальные и неофициальные визиты, досуг и отдых.

Помимо Образцова о творчестве Монтана писали Сергей Юткевич [15] и Марк Бернес [16]. В некоторых журналах появлялись статьи с анализом сценического творчества Монтана. Так, в журнале «Театр» была опубликована статья о Монтане-исполнителе, о сыгранных им персонажах песен, о традиционном и современном в его героях [17]. Статья известного музыковеда, профессора В.А. Васиной-Гроссман посвящена музыке песен Монтана — музыкальным жанрам, интонациям, значениям ритма [18].

Самым популярным источником о жизни и творческом пути Монтана стала книга воспоминаний самого певца — *Du soleil plein la tête* («Солнцем полна голова»), вышедшая в Париже в 1955 году под редакцией Ж. Дени [19]. В ней Ив Монтан подробно рассказывает о своей семье, о детстве в беднейших кварталах Марселя, о первом трудовом опыте, начале певческой карьеры, которую он вынужден был оставить в первые годы Второй мировой войны. Затем, хотя уже не так детально, он пишет о своем переезде в Париж в 1944 году, о встрече с Эдит Пиаф, о первых своих шагах на профессиональной эстраде и в кино. Книгу сразу же начали переводить на русский язык. В течение 1956 года отрывки из нее стали печатать в «Комсомольской правде», «Вечерней Москве», «Иностранной литературе»² и других периодических изданиях, читать в радиопередачах. К приезду Монтана в СССР в конце того же года книга появилась одновременно в трех изданиях: сокращенный вариант в «Библиотеке “Огонька”» (изд. «Правда») и полные тексты в издательствах «Молодая гвардия» и «Искусство» [20—22]. В переводе книги для первых двух издательств, как, впрочем, и для периодики и радио, принимала участие Ольга Александровна, супруга С.В. Образцова. В РГАЛИ сохранился

² Комсомольская правда. 1956. 7 февр.; Вечерняя Москва. 1956. 19, 26 мая; Иностранная литература. 1956. № 5—7.

черновик ее письма Монтану, в котором она просит его прислать несколько своих фотографий для русского издания, а также предлагает самому выбрать цвет обложки [23]. С.В. Образцов попросил певца написать небольшое вступительное слово, обращенное к советским читателям [24]. Общий тираж трех изданий составил 315 тыс. экземпляров, чего опять же не хватило всем почитателям французского певца, особенно на периферии. К Образцову в своих письмах нередко обращались жители небольших городов из разных уголков страны с просьбой прислать книгу «Солнцем полна голова» для себя или для библиотеки. На некоторые просьбы Образцов откликался, и книги посылались, о чем свидетельствуют пометы на конвертах или благодарственные письма поклонников Монтана, получивших заветный экземпляр его воспоминаний.

В конце 1956 года Монтан был приглашен в гастрольный тур по Советскому Союзу и восточноевропейским странам. Чтобы решиться пригласить в СССР столь знаменитого западного эстрадного исполнителя, руководство страны должно было быть уверено в его симпатии к коммунистическому режиму и политике КПСС. В этом отношении Монтан был вполне подходящей фигурой. На момент первого знакомства советской публики с его творчеством Монтан был убежденным коммунистом, хотя формально никогда не был членом Французской коммунистической партии (ФКП). Он родился и вырос в простой рабочей семье; его отец, Джованни Ливи, будучи членом Итальянской коммунистической партии, бежал с семьей во Францию после установления в Италии фашистского режима. Старший брат Монтана, Жюльен Ливи, был видным деятелем ФКП. Сам Монтан не понаслышке знал жизнь простых рабочих — с одиннадцати лет он работал на макаронной фабрике, в парикмахерской, в начале Второй мировой войны был докером и молотобойцем. Он рос и воспитывался в среде, где быть коммунистом было естественно, и сам в последующие годы верил в коммунистические идеалы. В последней главе своей книги «Солнцем полна голова» Монтан писал: «Я не скрываю своих политических симпатий. <...> Я воспитывался в рабочей среде. Я сам вел тяжелую жизнь рабочего. Я на собственном опыте узнал, что такое эксплуатация. Я верю в революцию, которая сможет установить социальную справедливость. <...> Я стараюсь также, чтобы мои песни служили товарищеским паролем и помогали братскому единению людей» [22, с. 137].

Живя во Франции, Монтан искренне верил, что Советский Союз — это страна, где побеждена эксплуатация, где нет богатых и бедных — одним словом, страна, осуществившая надежды миллионов рабочих по всему миру. Он продолжал верить в это и после знаменитого доклада Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС с разоблачением преступлений Сталина и его культа личности — ведь если руководство страны способно на признание своих ошибок и самокритику, с режимом в целом все в порядке и такое общество вполне жизнеспособно. Незадолго до своих гастролей в СССР Монтан говорил в одном из

интервью: «Советский Союз представляет собой в мировой истории такой значительный опыт, что путешествие в СССР не может быть для меня, так же как и для любого другого человека, обычной поездкой. Я говорю себе: “Ты увидишь, какую форму приняли надежды всех тех, кто с энтузиазмом говорил о них, когда ты был еще малышом, во что вылилось все то, о чем ты думал <...> с тех пор, как перестал быть малышом”» [25].

Не удивительно, что в газетах и по радио при знакомстве советской публики с певцом Парижа неизменно повторялось: Монтан — убежденный коммунист, борец за мир, свободу и справедливость. Неоднократно отмечалось, что героями его песен были самые простые люди из рабочей среды: шофер, токарь на заводе «Ситроен», маленький чистильщик обуви с Бродвея. Монтан выступал против подписания Парижских соглашений о вхождении ФРГ в Западноевропейский союз с правом иметь собственную армию — его имя было названо среди тех, кто «так или иначе, поднял голос протеста против создания нового вермахта» [26]. Таким его видели многие — поклонники его таланта: «Слушая эти песни, еще больше наполняешься уверенностью в том, что народ Франции рано или поздно навсегда изгонит из своих городов и сел армии американских солдат, наводнивших страну по воле правителей Франции и их американских хозяев. “Великий народ Франции не допустит новой войны!” — слышится за словами простой песенки о солдате» [27].

Приезд Монтана в Советский Союз планировался еще в 1955 году, но первая конкретная дата была назначена на середину сентября 1956-го. С французской стороны организацией гастролей занималось Парижское литературное и артистическое агентство, возглавляемое Жоржем Сория, писателем-коммунистом, участником гражданской войны в Испании. С советской стороны за приезд французских артистов отвечало Гастрольное бюро СССР (Гастрольбюро) [28], решение же о приглашении Монтана принималось Министерством культуры и ЦК КПСС [29]. Изначально начало гастролей было запланировано на середину сентября 1956 года, но из-за съемок в фильме «Салемские колдуньи», где были заняты Монтан и Синьоре, приезд в СССР дважды откладывался и был назначен только на 12 ноября. Эта дата была официально объявлена Монтаном в интервью газете «Юманите» 3 ноября 1956 года [30].

На следующий день после этого заявления разыгрались трагические события в Венгрии. Еще 23 октября в Будапеште была организована демонстрация с требованием вывода советских войск из страны, организации свободных выборов, свободы слова и печати. Манифестанты снесли семиметровый бронзовый памятник Сталину, атаковали Дом радио; демонстрация постепенно превращалась в восстание. В Кремле быстро оценили ситуацию: если вовремя не вмешаться, Венгрия выйдет из сферы влияния СССР, а затем распадется вся система, скрепленная Варшавским договором. 4 ноября советские танки, стоявшие под Будапештом, открыли огонь по восставшим, убитых и раненых исчисляли тысячами.

Во Франции жестокое подавление венгерского восстания вызвало волну негодования, нередко направленного против Французской коммунистической партии. 7 ноября, в день годовщины Октябрьской революции, толпы французов вышли на улицы, протестуя против советской агрессии в Будапеште, и с криками «Смерть Торезу!» атаковали штаб-квартиру ФКП и редакцию газеты «Юманите». Большая часть французской интеллигенции единодушно осудила действия Советского Союза в Венгрии.

Поскольку французская компартия официально была солидарна с действиями Москвы при наведении порядка в Будапеште, многие интеллигенты левого толка — имевшие партбилет или просто сочувствовавшие ФКП — открыто выразили свое недовольство ее политикой.

8 ноября во «Франс Обсерватёр» была опубликована петиция под названием «Против советского вмешательства», подписанная Сартром, Симоной де Бовуар, Веркором, Ж.-Ф. Ролланом и другими. Две недели спустя в этом же еженедельнике появился текст, озаглавленный «Г-н Пикассо и девять интеллектуалов выступают против “посягательства на революционную честность”», подписанный десятью членами Французской коммунистической партии [31, р. 177—182].

При таких обстоятельствах предстоящие гастролы Монтана в СССР были бы расценены как одобрение действий советских властей в Венгрии. Певцу не хотелось отказываться от выступлений перед советской публикой, которая ожидала его с таким нетерпением, но, видя по телевизору кадры жестокой расправы над восставшими и танки на улицах Будапешта, он начал сомневаться в целесообразности этой поездки. И если доклад Хрущева на XX съезде КПСС с перечислением преступлений Сталина не поколебал его доверие к СССР и веру в коммунистические идеалы, то увиденная хроника венгерских событий заставила его над многим задуматься и во многом усомниться. Сначала Монтан заявил, что поедет, так как у него подписан контракт и есть обязательства перед советской публикой, но за день до своего предполагаемого отъезда он решил на время отложить свое турне: «Мы с моими музыкантами приняли решение отложить наши гастролы в СССР и в страны народной демократии. События, происходящие в мире, и положение дел во Франции в настоящее время не позволяют нам покинуть нашу страну и наши семьи и поехать куда бы то ни было»³.

Перенеся гастролы на неопределенный срок, Монтан выиграл время, но продолжал колебаться. Жан-Поль Сартр так определил ситуацию, в которой оказался певец: «Если Вы поедете, вы поддержите русских, если останетесь — поддержите реакционеров»⁴. В конце ноября, когда коммунистический режим в Венгрии был восстановлен, Монтану нанес визит первый секретарь советского посольства в Париже с целью уговорить его приехать в СССР. В.И. Ерофеев, советник посольства

СССР во Франции, хорошо знавший певца, в свою очередь также убеждал Монтана поехать на гастролы. Он был уверен, что приезд французского артиста не только способствовал бы укреплению культурных связей между двумя странами, но и помог бы приподнять железный занавес между СССР и Западом, сыграл бы важную политическую роль [34, с. 367].

Решение все-таки поехать в Советский Союз было принято спонтанно. Незадолго до этого Монтан подписал контракт на съемки в фильме о Модильяни, и продюсер заявил ему, что он не получит роль, если согласится на гастролы в СССР. И тогда Монтан ответил: «Что ж, до сих пор я не принял решения, но теперь мне все ясно: я еду» [35, р. 190]⁵. Отъезд был назначен на 16 декабря.

Ив Монтан официально никак не комментировал венгерские события и не высказывался относительно своих сомнений, принимать ли ему приглашение СССР или нет. В докладных записках в ЦК КПСС вся ответственность за перенос гастролей была возложена на музыкантов Монтана, напуганных нападениями и прямыми угрозами «со стороны французской реакции». О самом же певце говорилось, что он «тяжело переживал этот факт и заявил сопосольству, что он намерен был даже поехать один в СССР “не для того, чтобы петь, но для того, чтобы советские люди не подумали, что он сволочь”» [36]. Известно, в какой момент и при каких обстоятельствах была произнесена эта фраза, но она вполне соответствовала сложившемуся на тот момент в СССР образу Монтана как убежденного коммуниста и друга Советского Союза.

3 декабря Монтан при участии Симоны Синьоре написал письмо Образцову, в котором сообщал о своем скором приезде в СССР. Два дня спустя это письмо было опубликовано во французских газетах «Юманите», «Либерасьон» и «Франс Суар», а 12 декабря по просьбе артиста появилось и в «Известиях»⁶. Возможно, этим письмом Монтан хотел объяснить советской, а в большей степени французской стороне, а также самому себе, почему он все-таки согласился поехать на эти гастролы. Он намеренно обращается не в ЦК КПСС или Министерство культуры СССР, а к Образцову — частному лицу, режиссеру и директору театра кукол, чтобы остаться в рамках культурных связей между двумя странами. Тем не менее, вопросы политики и здесь вышли на первый план: «Я хотел бы, чтобы Вы знали сегодня о том глубоком смятении, в которое венгерская драма повергла большое число французов и, в частности, участников в защиту мира, — единственной организации, в которой я состою.

Многие французы устояли перед огромным и чудовищным аппаратом антисоветской пропаганды, доказав это тем, что не примкнули ни к одному публичному заявлению этой пропаганды, но тем не менее они ставили и еще продолжают ставить перед собой некоторые вопросы.

К ним отношусь и я.

³ L' Aurore. 1956. 12 novembre. Цит. по: [32, р. 356].

⁴ Цит. по: [33, р. 153].

⁵ Роль Модильяни в фильме «Монпарнас, 19» в итоге сыграл Жерар Филипп.

⁶ Оригинал письма находится в РГАЛИ [37].

Сегодня, после окончания Национального Совета Мира, хоть и существуют расхождения во мнениях между его членами по вопросу об истолковании, которое следует дать венгерским событиям, при полном единодушии в осуждении продолжения войны в Алжире и суэцкой авантюры, мы все вместе, все борцы за мир всех политических мнений, всех без различия религиозных и философских взглядов, — как работники умственного, так и физического труда, — все мы приняли торжественное решение воспрепятствовать всеми нашими средствами возобновлению холодной войны и, следовательно, возможности возникновения настоящей войны.

И поэтому, что касается меня, я счастлив просить Вас объявить советской публике о моем скором приезде. Я смогу таким образом в моей области — я в этом уверен — содействовать укреплению и развитию связей, которые являются вкладом в деле упрочения мира».

В этом письме Монтан, как и во всех своих заявлениях для прессы за прошедший месяц, не осуждает, да и вообще не дает никакой оценки венгерским событиям. Он лишь говорит о «глубоком смятении» и некоторых возникших перед ним вопросах, которые он, однако, не формулирует. Его тон предельно сдержан; и если для себя он не мог однозначно разрешить возникших перед ним противоречий, то свои официальные заявления он продолжал делать как сторонник коммунистической партии, не решаясь осуждать ее действия. Одной из основных целей своих гастролей Монтан называет «дело упрочения мира», но из общего контекста письма читатели вправе были предположить, что он борется за мир по советской модели.

Принятое Монтаном решение ехать в СССР вызвало большой резонанс в общественном мнении и многих восстановило против него. Он получал анонимные письма с оскорблениями, угрозами, в окна его дома летели камни, незадолго до отъезда был сорван его концерт в «Олимпии», который должен был транслироваться по радио. Не поддержала его и левая интеллигенция: Сартр считал эти гастроли ошибкой, даже Арагон, сначала советовавший Монтану соглашаться, накануне отъезда счел это турне несвоевременным.

Французская пресса пестрела критическими статьями и карикатурами. «Фран-Тирер» писала, что благодаря Монтану теперь не будет новой войны: наш великий Ив уговорит Булганина разобрать все ракеты, Хрущёва — выступить с ним дуэтом на сцене, а их веселую песенку, несомненно, подхватят венгерские рабочие. После отмены концерта в «Олимпии» «Пари-Пресс» напечатала карикатуру: Хрущев разговаривает по телефону с Булганиным: «Ив Монтан просит прислать в Париж дивизию танков, чтобы обеспечить ему свободу петь со сцены». В то же время советская пресса превозносила Монтана за то, что он не поддался на антикоммунистическую пропаганду, а его гастроли были представлены как большой вклад в дело укрепления мира.

Среди писем, полученных Образцовым от слушателей во время гастролей Монтана, есть одно интересное



Ив Монтан и Симона Синьоре в Москве. 1956

письмо, автор которого, бывший военный и убежденный коммунист, обвиняет французского певца в том, что он осуждал действия Советского Союза в Венгрии: «А знаете, уважаемый гр-н Образцов, о чем пел Ив Монтан в Париже во время трагических событий в Венгрии? Я напому Вам. Он пел о том, что советская армия устраивает в Венгрии “террор”, что убивает “истинных патриотов” Венгрии. Что мы “вмешиваемся” во внутренние дела Венгрии, “нарушаем ее суверенитет”. Да! Об этом он пел в унисон с Эдуардом Эррио, группой “прогрессивных” писателей Франции. <...>

Так-то пел Ваш служитель “делу дружбы, делу мира” — Монтан. Он пел черную песню вместе с мировой реакцией. <...>

Хорошо, что Вы напомнили “коричневую куртку” Монтана⁷. Мы хорошо помним коричневую униформу СС и воюющие бомбы фюрера» [38].

Трудно сказать, откуда у этого слушателя информация о взглядах Монтана на венгерские события, ведь он не делал на эту тему никаких официальных заявлений. Но в любом случае таких людей в стране были единицы, преобладающая часть населения знала о том, что произошло в Венгрии, только из сообщений советского радио и прессы, преподносящих одну официальную точку зрения. А в декабре 1956 года, по словам Симоны Синьоре, «Мо-

⁷ Монтан в то время обычно выступал в коричневой рубашке и брюках.

сква была одним из немногих городов на земном шаре, где не говорили о Будапеште» и знали только, что «на данный момент спокойствие восстановлено» [33, р. 161]. В большинстве случаев советская публика вообще не связывала приезд Монтана с венгерскими событиями, а лишь радовалась долгожданным гастролям своего кумира. Композитор Владимир Дашкевич вспоминает: «Когда в 1956 году после венгерских событий приехали Ив Монтан и Симона Синьоре, мы просто не очень связывали эти события. Мы знали, что они левые, что они сочувствуют коммунистам. Но это сейчас мы уже знаем, что происходило в мире в то время. Тогда мы просто не имели об этом никакой информации»⁸.

16 декабря Монтан вылетел из Парижа, и из-за двух непредусмотренных посадок в Праге и Вильнюсе прибыл в Москву только на следующий день вечером. Во Внуково французов встречала делегация советских деятелей культуры во главе с Образцовым, журналисты и сотни поклонников певца. Приветствуя собравшихся, Монтан заявил: «Я не политик, но у меня такое чувство и даже уверенность, что в настоящее время культурные связи важны как никогда раньше». Таким образом, с первых минут своего пребывания в Москве Монтан хотел избежать всякой политической окраски своих гастролей, он всего лишь артист, приехавший ради укрепления культурных связей между Востоком и Западом.

За месяц своего пребывания в Советском Союзе Монтан дал двадцать пять концертов: двенадцать в Москве (восемь в Концертном зале им. П.И. Чайковского и четыре на недавно построенном стадионе «Лужники»), семь в Ленинграде, в Доме культуры промкооперации, и шесть в Киеве, в оперном театре. В свободное от выступлений и репетиций время были запланированы посещения заводов, колхозов, домов культуры, школ и университетов, где его тоже просили исполнить несколько песен, и, по словам Симоны Синьоре, он всегда соглашался «поработать сверхурочно для тех, кто не имел возможности пойти в театр» [33, р. 178]. Для тех же, кому так и не удалось услышать Монтана вживую, были организованы трансляции его выступлений по радио (19 декабря 1956 г.) и по телевидению (2 января 1957 г.). Кроме того, он принял участие в съемках документального фильма «Поет Ив Монтан» Сергея Юткевича и Михаила Слущкого, прошедшего в кинотеатрах страны с большим успехом.

Билеты на концерты Монтана продавались недорого: официально максимальная стоимость билетов в «Лужниках» достигала двадцати дореформенных рублей, а в зал Чайковского — сорока рублей [39]; на черном рынке цены могли возрасти еще в два-три раза. Для большинства желающих попасть на концерт это были очень большие суммы, до половины месячной зарплаты. На некоторых предприятиях в нагрузку к билетам

на Монтана продавали билеты и на спектакли эстонских театров [40] — с 14 декабря в Москве проходила Декада эстонского искусства и литературы. Многие поклонники артиста были возмущены столь высокими ценами и задавались вопросом, почему Монтан, певец народа, требует таких огромных гонораров (хотя определенный процент с продажи билетов получали, несомненно, и организаторы гастролей). Один служащий морского флота в письме к Образцову спрашивает от лица матросов, которые не смогли попасть на концерт, «...почему-де так дорого берет Монтан за свои выступления, да еще в таком огромном зале, как в “Лужниках”»? Что мог я ответить? Только то, что, будучи представителем народа, Монтан, очевидно, и свои доходы предоставляет в его распоряжение — так или иначе. <...> Но если Монтан (думаю, что это именно так) доходы от своих выступлений передает на хорошие дела, то почему же не объявить об этом? Чтобы еще укрепить те хорошие чувства, что питают к нему, а через него и к его стране наши люди?» [41].

Но и по высоким ценам достать билеты на концерт Монтана было чрезвычайно трудно. Зачастую они распределялись по блату, через знакомых или продавались по коллективным заявкам в различные организации. Продажа билетов через кассы началась только 16 декабря — за день до приезда Монтана в Москву и за три дня до первого концерта. Но огромные очереди выстроились намного раньше, примерно за два месяца до начала гастролей. «Франс-Суар» сообщала, что «были организованы ночные дежурства, нередко подключались терпеливые бабушки, чтобы сохранять место в очереди для своих внуков»⁹. Заводились специальные тетради, где записывали всех желающих купить билеты на концерт; «Литературная газета» писала, что у одного мужчины был номер 10207, и он был далеко не последним [42]. В конце пребывания Монтана в Москве ему была подарена эта «очередь» — несколько толстых и весьма потрепанных тетрадей.

После выхода передачи Образцова Монтан покориł сердца тысяч людей и обрел в Советском Союзе преданных поклонников своего таланта. Во время гастролей ему писали восторженные письма, нередко адресованные просто «Москва, Иву Монтану», писали Образцову с просьбами поздравить любимого певца с Новым годом, передавали подарки. Нередко в школах, вузах, Домах культуры устраивали вечера, посвященные творчеству Монтана, на которых исполняли его песни, зачитывали отрывки из его книги «Солнцем полна голова», готовили выставки. В честь французского певца даже называли новорожденных младенцев: один мальчик из Сибири получил имя Ивмонтан; близнецы — мальчик и девочка, — родившиеся в Казахстане во время гастролей Монтана, были названы Ив и Симона.

Люди восхищались самим Монтаном, его песнями, его исполнительской манерой. Вот одно из типичных высказываний слушателей в адрес певца: «Он поет чудесно —

⁸ Больше чем любовь. Ив Монтан и Симона Синьоре. Документальный фильм. 2007.

⁹ France-Soir. 1956. 21 décembre. Цит. по: [32, р. 366].

проникновенно и глубоко, чутко и задушевно. Прекрасны и необыкновенно оригинальны песенки, которые он поет. Такие прелестные песни мог создать только французский народ!» [43].

Впервые советские слушатели познакомились с творчеством Монтана после выхода радиопередачи, и большая часть аудитории впервые увидела певца на сцене только два года спустя, когда один из его концертов в Москве был показан по телевизору (хотя телевизор в середине 1950-х годов был далеко не в каждой семье, особенно в провинции). А до этого времени почитатели Монтана могли видеть фотографии своего кумира на страницах газет и журналов, представлять его пластику, его жесты по подробным рассказам Образцова, но покорены они были только голосом певца, его интонациями, манерой произносить слова: «Со своим небольшим, очень приятным голосом, с блестящим ритмом, дикцией и огромной эмоциональной насыщенностью он захватывает слушателя даже тогда, когда слушатель не видит его» [44].

Похожие высказывания повторяются во многих письмах: Монтан завоевал советскую аудиторию своим голосом, своими интонациями, своей эмоциональностью. Его полюбили, не видев никогда на сцене, но когда он приехал в СССР с концертами, как правило, публика не была в нем разочарована. Одна киевская школьница пишет Образцову: «Я знала, что он хорошо жестикулирует, но такого я не ожидала. Он просто поразил меня. Ив Монтан так свободно держится на сцене, что, если бы я не знала, кто это, то подумала бы, что это простой рабочий вышел из рядов зрителей, поднялся на сцену и запел! Хотя он поет на французском языке, сразу видно, о чем он поет. Такой замечательный!» [45].

Для большинства зрителей, не говоривших по-французски, только интонации и жесты Монтана позволяли понять, о чем он поет. В своей передаче Образцов подробно рассказал содержание некоторых песен, но отдельные слова и фразы остались непонятны. Однако это не стало препятствием для того, чтобы публика прониклась теми чувствами и переживаниями, которые Монтан вкладывал в каждую из своих песен. Корреспондент французской газеты «Либерасьон» пишет, что на одном из концертов он сидел рядом с молодой девушкой, у которой во время исполнения «Опавших листьев», как раз, когда Монтан запел о расставшихся влюбленных, по щекам покатились слезы. Он спросил, понимает ли она слова песни. «Девушка подняла на меня глаза, полные слез и, тщетно пытаясь улыбнуться, сказала тихим голосом: “Я не знаю французский <...> но это настолько грустно...”» [46].

Конечно, не все советские радиослушатели были единодушны в своей оценке Монтана. Конечно, негативных откликов было меньшинство — около десятка из более чем пятисот писем Образцову, хранящихся в РГАЛИ, однако и они имели место быть. После выхода «Певца Парижа» один из слушателей писал: «Вынужден отметить, что это была скучнейшая передача даже с участием т. Образцова. Запись на пластинке песен в исполнении

французского артиста было очень скучно слушать, и мы были вынуждены даже выключить приемник» [47].

Но зачастую зрители были против не столько самого Монтана, сколько, по их мнению, неоправданно восторженной реакции публики. Так, посмотрев телетрансляцию одного из московских концертов, один из зрителей пишет: «Концерт Монтана меня глубоко разочаровал, разочаровал главным образом несоответствием предварительных сведений о нем тому, что я увидел в действительности. <...> Я не хочу умалять достоинств Монтана. Монтан есть Монтан. Но я решительно осуждаю шум, поднятый вокруг его имени» [48].

Некоторые слушатели, опять же признавая в принципе талант Монтана, были возмущены восторженной речью Образцова после первого концерта в Москве, транслировавшегося по радио: «Вчера, когда Вы с приветственной речью обратились к Иву Монтану, нам стало больно и горько за Вас, за Вашу непродуманную фразу, унижающую наше русское искусство. Вот она: “Мы горды тем, что Вы (Ив Монтан. — *авт.*) к нам приехали”. Видимо “мы” — это советские люди. Не слишком ли много чести, в конце концов, для Ив Монтана, чтобы весь советский народ, имеющий богатейшую могучую культуру, был горд тем, что его Родину посетил французский, пусть незаурядный, артист» [49].

Подобное почитание французского певца считали чрезмерным не только зрители. Во время гастролей Монтана или сразу после их окончания в интеллигентских кругах широкое распространение получила сатирическая «Баллада о приезде Ива Монтана в Москву» поэта Владимира Полякова. По словам Евгения Евтушенко, встречавшегося с Монтаном и Синьоре в Париже, главным объектом осмеяния должен был стать сам французский артист, которого молодые участники самиздата сначала считали «аппаратчиком от культуры», певцом режима. Но после инцидента в ЦДЛ, о котором речь пойдет ниже, Поляков в своей поэме решил высмеять всех тех, кто чрезмерно, с его точки зрения, восторгался творчеством французского певца¹⁰. Прежде всего, это относилось к деятелям культуры — больше всего досталось Образцову, Утесову, Райкину и некоторым представителям писательской номенклатуры. В коротком авторском предисловии Поляков пишет: «Поэма сия, написанная разным слогом и стилем, с непременным уважением к даровитым артистам Франции, имеет своей целью выставить на осмеяние тех достопочтенных деятелей искусства, кои в поисках саморекламы и в чрезмерном преклонении перед всем иноземным предали забвению немаловажные чувства собственного достоинства» [50]. Заканчивается же поэма словами:

Монтан гремит на всю Европу,
Спасибо, что приехал он,
Но целовать за это в ...
Как говорится, миль пардон [51].

¹⁰ См.: [35, р. 180].

В то же время в честь Монтана было написано немало восторженных песен и стихотворений. В письмах слушателей иногда встречаются пусть не очень складные, но искренние строки о французском певце, поэтические переложения на русский язык его песен, пересказанных Образцовым. Вот отрывок из «стихотворного экспромта», присланного сотрудником Харьковской филармонии с просьбой передать его Монтану:

Монтан в Париже, Ив далеко,
Но нашим врагам в науку —
Он песней своей, как друга рукой,
Сжимает сейчас мою руку.
И я, с парижанами заодно,
Забыв про приемника щелк,
Кричу в приемник, как в мира окно:
Encore, Монтан, еще! [52].

Незадолго до приезда Монтана в Советский Союз Марк Бернес записал песню Бориса Мокроусова на стихи Якова Хелемского «Когда поет далекий друг», сразу же ставшую чрезвычайно популярной у советской публики:

Задумчивый голос Монтана
Звучит на короткой волне,
И ветки каштанов,
Парижских каштанов
В окно заглянули ко мне.

Когда поет далекий друг,
Теплей и радостней становится вокруг,
И сокращаются большие расстоянья,
Когда поет хороший друг!

Как впоследствии вспоминала Симона Синьоре [33, р. 164], где бы они ни оказались во время своего турне, везде слышалась эта песенка — либо кто-то просто напевал ее себе под нос, либо она исполнялась со сцены как на русском, так и на французском языке в переводе Алис Оран¹¹. Во время гастролей Монтана в СССР родилась и пародия на эту песню:

Когда поет в Москве Монтан,
Опустошается студенческий карман
И сокращаются расходы на питание,
Когда поет в Москве Монтан.

Вот несколько примеров дружеских эпиграмм, написанных во время турне Монтана:

Мы помним Бульвары Большие —
Французской столицы лицо,
Вы, Ив, увидели впервые
Московских бульваров кольцо.
Нам Франция — близкого ближе...
Десяток, без малого, дней
Вы пели Москве о Париже, —
Так спойте ж Парижу о ней! [53].

А вот стихотворная подпись к дружескому шаржу Кукрыниксов на Монтана, изображающему его на сцене, в коричневой рубашке и брюках, среди своих музыкантов (напечатан на последней странице обложки журнала «Огонек»):

С Москвой познаюсь поближе,
По всей вероятности, Вы
Воспеть вдохновитесь в Париже
Большие бульвары Москвы [54].

Причин небывалого интереса к творчеству Монтана и оглушительного успеха его песен в Советском Союзе несколько. Это и благоприятное время начала хрущевской оттепели, когда железный занавес между СССР и Западом слегка приподнялся и стали понемногу налаживаться культурные связи с другими странами. Большое влияние оказала передача «Певец Парижа», с замечательными комментариями Образцова, которым Монтан, несомненно, обязан немалой частью своей популярности в СССР. Это также и несравненное мастерство французского артиста, его талант певца и актера, достойно оцененный советской публикой. Но, насколько можно судить по письмам слушателей, одной из основных причин была новизна творчества Монтана, его внешнего облика и манеры исполнения своих песен со сцены, принципиально отличавшихся от принятых на советской эстраде 1950-х годов: «И еще мне понравилось, что Ив Монтан выступает не во фраке, а в простой одежде. По-моему, это должно приближать певца к слушателям, простым людям. А что у нас получается? Человек поет о стройке, о комбайнере и т. д., а у самого под подбородком бантик с бабочкой по моде прошлого столетия и фрак с хвостиками» [55].

Надо заметить, что не все почитатели французского артиста так критически относились к современной им отечественной эстраде. Многие зрители отдавали должное Монтану, полюбили мелодии и сюжеты его песен. Поскольку мало кто из публики владел французским, к Образцову нередко обращались с просьбами перевести тексты песен Монтана на русский и дать исполнить их советским певцам или даже попросить самого Монтана спеть по-русски: «<...> если бы он мог эти песни петь на русском языке, это было бы еще лучше, так как мы — русские и мало кто понимает его язык — французский. Музыка хорошая, прекрасное исполнение, но все же пахнет иностранщиной; голос приятный, но непонятен простому люду, простым рабочим» [56].

Таким образом, часть публики восторженно принимала творчество Монтана таким, какое оно есть, другая часть хотела взять от него для советской эстрады некоторые особенности его репертуара или исполнительской манеры. Но в любом случае свежесть, новизна и необычность сценического образа Монтана стали одной из определяющих причин такой популярности певца в СССР.

Другой причиной успеха Монтана у советской публики был интерес немалой части аудитории к Франции, к французской культуре. Париж всегда считался горо-

¹¹ Этот перевод в целом соответствует первоначальному тексту Я. Хелемского. Вместе с тем, в начале 1960-х годов Франсис Лемарк, французский поэт, композитор и исполнитель, написал для Монтана на ту же мелодию совершенно другие слова, хотя название «Далекий друг» (Ami lointain) было сохранено.

дом любви, моды и элегантности, хотя для подавляющего большинства советских людей так и остался недостижимой мечтой. Один из слушателей пишет Образцову: «<...> для нас, русских, Париж, хотя бы и никогда не виденный, — знакомый с детства город. По его улицам мы бродили со столькими героями прочитанных книг, что слушаем рассказ о нем так, будто вот приехал друг, побывавший в городе, где мы сами бывали когда-то, и рассказывает — как-то там теперь все?» [57].

Среди самых восторженных почитателей творчества Монтана немало людей, для кого французский язык стал их специальностью (преподаватели, учащиеся языковых школ, студенты факультетов иностранных языков) и для кого важно поддерживать связь со страной, которую они любят, узнавать что-то новое о ее культуре, литературе, искусстве, повседневной жизни: «Вы помогли советским людям почувствовать и полюбить Францию, мою Францию! Да, мою Францию! Хотя я советский человек — всего лишь харьковский еврей. Франция завораживает. Тот, кто знает ее язык и слышит его каждый день и читает, и поет, и думает по-французски, — не может не любить Францию» [58].

Конечно, для людей, так увлеченных французской культурой, передача Образцова, где он делится своими впечатлениями от поездки во Францию и знакомит слушателей с творчеством Ива Монтана, стала настоящим открытием. Ведь немногим советским людям удавалось поехать за границу и увидеть все собственными глазами. Кроме того, для многих людей песни Монтана стали единственной возможностью услышать настоящий французский язык с правильным произношением: «Слушать песни французского народа на их родном языке — большое удовольствие для советского слушателя, а тем более для меня, преподавателя французского языка. Нам, преподавателям иностранных языков, очень редко приходится слушать что-нибудь на иностранном языке, а тем более разговаривать на нем, к тому же, если работаешь в селе. Поэтому, слушая передачу на французском языке, я напрягала все усилия, чтобы как можно более понять слова песни, вслушиваясь в музыкальное произношение французской речи, а это очень важно, потому что очень быстро забывается произношение иностранного языка, если никогда не слышишь его» [59].

Таким образом, любовь и интерес к Франции для многих слушателей стали ключом к восприятию творчества Монтана, во многом повлияли на успех артиста в Советском Союзе. Хотя в то же время было верно и обратное: эти песни, в свою очередь, сами позволяли лучше понять и почувствовать Францию и ее народ. По словам одной из слушательниц, «если душа народа — это песня, а песня — душа народа, — то чудесная душа у этого народа!!!» [60].

Соглашаясь на гастроли по СССР, Монтан рассчитывал своими глазами увидеть, как живут простые люди, познакомиться с верхушкой КПСС и прояснить мучительные вопросы относительно недавних венгерских событий. Ему представилась такая возможность, когда на один

из его концертов в зале им. Чайковского пришли члены Президиума ЦК КПСС: Хрущев, Молотов, Микоян, Булганин и Маленков. После окончания выступления Монтан и Синьоре были приглашены на ужин, во время которого и состоялась их личная беседа с первыми лицами Советского Союза. Информация об основном содержании этого разговора взята из книги воспоминаний Симоны Синьоре «Ностальгия уже не та, что прежде» [33, р. 168—175]. Книга вышла в 1976 году, двадцать лет спустя после этих событий, поэтому нельзя с уверенностью утверждать, что реплики всех участников беседы переданы точно. Есть еще вышедшая позже, в 2004 году, статья Надежды Нечаевой [61], переводчицы, работавшей с Монтаном и присутствовавшей на этой встрече, но она в основном повторяет то, что было написано у Синьоре.

Разговор начался с тостов и ничего не значащих слов о прошедшем концерте, но постепенно превратился в словесную дуэль между четой Монтанов и Хрущевым. Хрущев спросил, действительно ли для артистов было трудно приехать в тот момент из-за давления на них фашистов. Монтан возразил, что трудности возникли в первую очередь из-за действий Советского Союза в Венгрии. И дальше стал объяснять, что он всегда сочувствовал коммунистическим идеям, хотя на тот момент у него лично не было поводов жаловаться на капиталистический строй. И вот он, как и многие другие, кто сочувствовал коммунистам, был шокирован вводом советских танков в Будапешт, из-за чего не мог с легким сердцем отправиться на гастроли в СССР. Хрущев со своей стороны, чтобы объяснить положение дел в социалистических странах и необходимость подавления венгерской контрреволюции, стал пересказывать свой доклад на XX съезде, перечислять все сталинские преступления, которым, однако, никто не противился из-за страха за свою жизнь и из-за нежелания выступать против социализма. А что касается недавних событий, заметил Хрущев, то это сами венгры призвали на помощь советские танки для спасения социалистической системы. Монтан в свою очередь принялся рассказывать о недоумении и растерянности, царивших в кругах французских коммунистов после венгерских событий. Члены Президиума слушали так, как будто ничего об этом не знали, но, по словам Симоны Синьоре, вид у них был такой, будто им это безразлично. В конце беседы Монтан прямо заявил, что его приезд в Советский Союз ни в коем случае не означает его одобрения и поддержки венгерских репрессий, несмотря на то, что во Франции и СССР его приезд был расценен именно так. Разумеется, в советских радио и печати не появилось никакой информации ни о содержании беседы Хрущева с Монтаном, ни о самом факте их неофициальной встречи. Но тем не менее на следующий день по Москве уже ходило множество слухов. Сами Монтан и Синьоре рассказали об этом разговоре только Илье Эренбургу.

После встречи с Хрущевым его и без того уже ослабленная вера в коммунизм была подорвана окончательно.

За всё время пребывания в СССР Монтан лишь один раз позволил себе публично высказаться по поводу советской системы. Французские артисты были приглашены на вечер в Центральный дом литераторов, и Монтан согласился прийти только при условии, что он не будет петь. Он и так давал по несколько концертов в день и не собирался дополнительно выступать перед теми, кто вполне мог позволить себе купить билет. Его заверили, что это будет дружеская встреча с деятелями культуры, ничего больше, однако первое, что артист увидел при входе в зал, было пианино и микрофон, а собравшиеся после выступления нескольких советских оперных певцов стали скандировать: «Ив Монтан, одну песню!» Скрепя сердце, Монтан запел «Парижского мальчишку», но после первого куплета внезапно остановился и быстро направился к выходу в сопровождении супруги и музыкантов. Перед тем, как покинуть зал, Монтан разразился потоком ругательств в адрес собравшихся («мерзкие кретины» — *sales cons* — было из них еще не самым оскорбительным), обвиняя их в демагогии, оппортунизме и недавнем восхвалении Сталина. Большая часть публики была достаточно образованной, чтобы все понять без перевода, и на следующий день этот выпад Монтана обсуждался во всех кругах московской интеллигенции.

В конце жизни Монтан признавался, что после гастрольной поездки по Советскому Союзу его вера в советский строй была сильно поколеблена: «Меня выводила из себя <...> группа людей, которая нас сопровождала повсюду, людей, которые, по-видимому, сами жили прекрасно. Но этот санитарный кордон не мог помешать нам увидеть женщин любых возрастов, подметающих в холод улицы, убирающих на морозе снег или выполняющих тяжелую работу на заводах. <...> Когда мы искали дом Эренбурга, мы случайно столкнулись с реальной повседневной жизнью советских людей, которую наши сопровождающие всеми силами стремились от нас скрыть. Мы заблудились в отдаленном пригороде, застроенном жалкими деревянными лачугами, в которых жили по несколько семей. Все это меня шокировало» [35, р. 196—198].

Еще один пример, о котором вспоминает Монтан: однажды в Москве к нему за кулисы проник молодой армянин и умолял его помочь ему выбраться из СССР, ибо жить в этой стране невозможно. В то же время, хотя в Советском Союзе Монтан многое увидел и многое понял, на тот момент он не хотел окончательно порывать отношения с компартией и выступал за дальнейшее продолжение культурного обмена между Востоком и Западом. Возможно, именно поэтому он был так возмущен, когда не нашел своего имени в статье о международных культурных связях, напечатанной в апреле 1957 году в «Нуэвель де Моску». Монтан отправил письмо написавшему статью заместителю министра культуры Н.Н. Данилову, спрашивая, почему его не упомянули среди тех артистов, которые «способствовали укреплению мира и дружбы между народами. Прискорбно, если это сделано по Вашей забывчивости. Если же это сделано сознательно, то я сожалею

об этом». Сейчас трудно сказать, было ли умышленно не упомянуто имя Монтана или по невниманию, но на документе стоит резолюция «надо придумать, как поправить это дело», а в ответном письме Данилов уверяет певца, что «это произошло по недоразумению» [62].

Ив Монтан был первым французским певцом, чье творчество стало широко известно и любимо в Советском Союзе после смерти Сталина. Его приезд на гастроли стал для многих сигналом того, что железный занавес между СССР и Европой начал понемногу приподниматься и людей ожидает хоть небольшой глоток свободы, общение с внешним миром. Кульминационным моментом в этом процессе стал проходивший в Москве в 1957 году Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Ив Монтан фактически открыл для советской публики современную французскую песню, которую так полюбили в СССР. Начиная с 1960-х годов, на гастроли в СССР стали ездить многие французские исполнители: Шарль Азнавур, Жаклин Франсуа, Жак Брель, Жильбер Беко, Мирей Матье, Франсис Лемарк, Сальваторе Адамо и др.; благодаря усилиям Н.П. Кончаловской, советская публика узнала и полюбила песни Эдит Пиаф. И хотя все эти исполнители восторженно принимались зрителями и их у нас любят до сих пор, ни один из них уже не имел такого оглушительного успеха по всей стране, каким пользовался в 1950-е годы Ив Монтан.

Список литературы

1. Туровская М. Образцов рассказывает о Монтане // Советская культура. — 1954. — 30 дек.
2. Рыклин Г. Рассказ о песне // Литературная газета. — 1955. — 3 февр.
3. Муратов С., Фере Г. Размышления у радиоприемника // Советская культура. — 1955. — 12 апр.
4. Владимиров А. Зарубежная музыка по радио // Советская культура. — 1955. — 17 сент.
5. Измайлова Р. Поет Ив Монтан // Советская культура. — 1954. — 19 окт.
6. Образцов С.В. Ив Монтан, певец Парижа // Иностранная литература. — 1956. — № 5.
7. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1070. Л. 20. Письмо от 20 декабря 1954.
8. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1075. Л. 47 об. Письмо от 6 января 1955.
9. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1074. Л. 27 об. Письмо от 3 января 1955.
10. 500 000 пластинок с песнями Ива Монтана // Смена. — 1957. — 8 янв.
11. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1066. Л. 136—136 об. Письмо от 26 мая 1956.
12. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1066. Л. 59. Письмо от 11 января 1955.
13. Поет Ив Монтан. — М.: Музгиз, 1956.
14. Французские песни. Из репертуара Ива Монтана. — М.: Музгиз, 1956.
15. Юткевич С. Герои песен Монтана // Советская культура. — 1956. — 27 дек.
16. Бернес М. Поет Ив Монтан // Вечерняя Москва. — 1956. — 20 дек.

17. Гаевский В. Ив Монтан на эстраде // Театр. — 1957. — № 3.
18. Васина-Гроссман В.А. Ив Монтан и его песни // Советская музыка. — 1957. — № 5.
19. Montand Y. Du soleil plein la tête. — Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1955.
20. Монтан И. Солнцем полна голова. — М.: Правда, 1956.
21. Монтан И. Солнцем полна голова. М.: — Молодая гвардия, 1956.
22. Монтан И. Солнцем полна голова. — М.: Искусство, 1956.
23. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1440. Л. 1—1 об. Черновик письма О.А. Образцовой И. Монтану от 20 апреля 1956.
24. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 270. Л. 2—3. Черновик письма С.В. Образцова И. Монтану от 21 августа 1956.
25. Ив Монтан о поездке в Москву // Советская культура. — 1956. — 3 нояб.
26. Сориа Ж. Французская интеллигенция против парижских соглашений // Советская культура. — 1955. — 13 янв.
27. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1067. Л. 24. Письмо от 15 декабря 1954.
28. РГАЛИ. Ф. 2329 (Министерство культуры СССР). Оп. 8. Ед. хр. 365. Л. 66. Записка министру культуры Н.А. Михайлову, без подписи, [начало декабря 1956].
29. РГАЛИ. Ф. 5 (Центральный комитет КПСС). Оп. 36. Д. 24. Л. 177. Письмо заведующего Отделом культуры ЦК КПСС Д.А. Поликарпова и заведующего сектором Отдела культуры ЦК КПСС Б.М. Ярустовского в ЦК КПСС, 3 декабря 1956.
30. Harassés, mais enthousiastes Yves Montand et Simone Signoret terminent *les Sorcières de Salem* avant leur départ pour l'URSS, le 12 novembre // Humanité. — 1956. — 3 novembre.
31. Sirinelli J.-F. Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions du XX^e siècle. — Paris: Fayard, 1990.
32. Hamon H., Rotman P. Tu vois, je n'ai rien oublié. — Paris: Seuil/Fayard, 1990.
33. Signoret S. La nostalgie n'est plus ce qu'elle était. — Paris: Seuil, 1976.
34. Ерофеев В.И. Дипломат: книга воспоминаний. — М.: Зебра Е, 2005.
35. Montand raconte Montand. Récit recueilli par Hervé Hamon et Patrick Rotman. — Versailles: Feryane, 2002.
36. РГАЛИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 24. Л. 175. Письмо министра культуры СССР Н.А. Михайлова в ЦК КПСС от 29 ноября 1954.
37. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 710. Л. 3.
38. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 21 об. — 22 об. Письмо от 23 декабря 1956.
39. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 365. Л. 67. Записка министру культуры Н.А. Михайлову, без подписи, [начало декабря 1956].
40. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 1—2. Письмо от 16 декабря 1956.
41. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 29—29 об. Письмо от 24 декабря 1956.
42. Ильин Б. Очередь №10207 // Литературная газета. — 1956. — 18 дек.
43. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1066. Л. 101 об. Письмо от 16 февраля 1955.
44. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1066. Л. 63. Письмо от 15 января 1955.
45. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1125. Л. 114. Письмо от 21 января 1957.
46. Samaret V. A Moscou Yves Montand est obligé de «bisser» ses chansons pour répondre à l'enthousiasme // Libération. — 1956. — 25 décembre.
47. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1074. Л. 28. Письмо от 2 января 1955.
48. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 48 об. Письмо от 3 января 1957.
49. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 4. Письмо от 18 декабря 1956.
50. РГАЛИ. Ф. 3037 (К.В. Пугачева). Оп. 1. Ед. хр. 224. Л. 17.
51. РГАЛИ. Ф. 3037. Оп. 1. Ед. хр. 224. Л. 42.
52. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1125. Л. 4. Письмо от 12 января 1955.
53. РГАЛИ. Ф. 2566 (Э. Кроткий). Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 36. Эпиграмма на Ива Монтана.
54. Огонек. — 1957. — № 2.
55. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1077. Л. 62 об. Письмо от 11 февраля 1955.
56. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1083. Л. 36 об. — 37. Письмо от 27 декабря 1956.
57. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1075. Л. 66. Письмо от 9 января 1955.
58. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1066. Л. 41 об. Письмо от 3 января 1955.
59. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1069. Л. 2. Письмо от 17 декабря 1954.
60. РГАЛИ. Ф. 2732. Оп. 1. Ед. хр. 1068. Л. 1. Письмо от 15 декабря 1954.
61. Нечаева Н. И тогда Ив Монтан спросил Хрущёва: зачем? // Огонек. — 2004. — № 19.
62. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 606. Л. 103—107.

УДК 930.85
ББК 71.1

И.И. ЛИСОВИЧ

ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАУЧНЫХ СООБЩЕСТВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII ВЕКА

Представлен сравнительный анализ визуальной репрезентации сообществ ученых в период раннего Нового времени. По утверждению автора, подобное исследование позволяет определить символические, культурные, политические, научные и социальные ценности консолидации ученых в те или иные научные сообщества.

Ключевые слова: научное сообщество, групповой портрет, визуальная репрезентация, гильдия, картина, гравюра, книга, научные приборы и инструменты.

В раннее Новое время происходит интенсивное осмысление не только методологических проблем науки, научного инструментария как способа приблизиться к истине, но и ее институций. Об этом свидетельствует поиск принципиально иных форм взаимодействия между учеными и обществом, таких как академии, патронаж высочайших особ, открытые площадки коммуникации ученых и горожан. Тем не менее, социальный статус ученого в сословной иерархии еще не был определен, поэтому возникла потребность в появлении некоего альтернативного университетам пространства, которое бы консолидировало ученых. Создаются проекты «республики ученых»: от романа-утопии «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы, философского трактата «О восстановлении наук» Ф. Бэкона, от бизнес-плана города мастеров и ученых У. Петти до основания Королевского колледжа в Париже, Грэшем-колледжа, Лондонского королевского общества и Королевской академии наук в Париже.



VI

КАФЕДРА

Интерес к науке получил своеобразное преломление в изобразительном искусстве: в это время появляются групповые изображения ученых, на которых они представлены с разных позиций. Такие групповые изображения в искусствоведении никогда не были предметом институционального анализа. Как правило, искусствоведческие работы посвящены тем или иным картинам или гравюрам и имеют целью атрибуцию изображенных лиц, элементов фона или исследование художественной специфики изображения, тогда как институциональный анализ остается вне поля зрения. Иллюстрации, фронтисписы и титульные листы научных изданий либо вообще не изучены, либо представляют интерес только с точки зрения репрезентации научного текста как такового. В то время как сравнительный анализ визуальной репрезентации сообществ ученых позволяет продемонстрировать не только принципы их организации, но и символические, культурные, политические, научные и социальные ценности, их объединяющие.

Так, например, изображение в одной композиции ученых, живших в разное время, позволяло продемонстрировать историческую преемственность научного знания. Самое известное из них — это «Афинская школа» Рафаэля, где представлены беседующие философы и ученые Античности, Средневековья и эпохи Возрождения; среди них центральное место занимают Платон и Аристотель. Еще одним таким примером служит гравюра к «Рудольфинским таблицам» Кеплера, представляющая древних и современных астрономов, и гравюра Франца Кляйна, где на холсте объединены портреты известных магов и алхимиков: Магомет (пророк), неопифагореец Аполлоний Тианский, Роджер Бэкон, Эдвард Келли (ученик Джона Ди), Парацельс и Джон Ди¹. Ученые узнаваемы по иконографии и коротким надписям, характеризующим их личные достижения.

В XVII веке возникают групповые изображения современных ученых, демонстрирующие их принадлежность к определенному научному сообществу или корпорации. В это время входят в моду групповые портреты членов городских гильдий, на которых явно обозначена профессиональная принадлежность заказчиков. Так, Михиль Янсон ван Миревельт написал по заказу гильдии хирургов Делфта «Урок анатомии доктора Виллема ван дер Меера»². В отличие от общеизвестного рембрандтовского «Урока анатомии доктора Тульпа», где изображенные врачи погружены в наблюдение над процедурой анатомирования, герои картины ван Миревельта, запечатленные с хирургическими инструментами в руках около трупа, у которого вскрыта брюшная полость, смотрят на зрителя, явно позируя.

¹ Francis Clein (Cleyn, formerly Franz Klein) line engraving. Mohammed, Appoloneus Tyaneus, Sir Edward Kelly, Roger Bacon, Paracelsus, John Dee, circa early to mid. 17 th century.

² Michiel Jansz van Mierevelt. Anatomy lesson of Dr. Willem van der Meer, 1617 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

«Урок Анатомии доктора Тульпа»³ был заказан молодому Рембрандту гильдией хирургов Антверпена, которую возглавлял доктор Тульп (Николас Петерс), член городского совета, чей статус на полотне подчеркнут тем, что он единственный изображен в шляпе. Основой репрезентации собравшихся является их профессиональная принадлежность⁴. Демонстрационность этого изображения подчеркивает ряд фактов. У тела Адриаана Адриаанса (Ариса Киндта), повешенного за грабеж, было отрублено предплечье, которое дорисовано Рембрандтом в точном соответствии с фронтисписом сочинения Везалия «О строении человеческого тела». Возможно, именно с раскрытым томом Везалия, размещенным у ног трупа, Маттейс Калкун и сравнивает анатомируемую левую руку, которая на картине выглядит длиннее правой руки. Символика картины подчинена восприятию смерти: темное траурно-торжественное одеяние, оттеняемое белоснежными кружевными воротничками, спокойствие искупившего вину трупа, на лице которого тень.

В 1656 году также на заказ Рембрандт написал «Урок анатомии доктора Деймана»⁵, этот доктор унаследовал должность лектора анатомии после Тульпа. Картина была частично утрачена во время пожара в 1723 году, сохранилась только ее центральная часть, где изображен анатом со скальпелем, ученик с верхней частью черепа в руках и труп с вынутыми внутренностями и вскрытой черепной коробкой, что опять-таки напоминает аналогичную иллюстрацию из Везалия. Анатомируемый труп становится маркером корпоративной идентичности, именно вокруг него выстраивается композиция и освещение, которое сконцентрировано на светлых пятнах лиц врачей и обнаженном препарируемом теле. Труп фактически выполняет те же функции, что инструменты и приборы, изображенные на портретах астрономов, архитекторов и математиков. Этому же принципу подчиняются картины «Урок анатомии Фредерика Рюйша» Адриана Баккера (1670)⁶, «Урок анатомии Фредерика Рюйша» Яна ван Нека (1683)⁷. Причем на последней изображен труп анатомируемого младенца с пуповиной и прикрепленной к ней плацентой. Доктор Рюйш также возглавлял гильдию хирургов Амстердама и, согласно уставу, как и его предшественники, должен был

³ Рембрандт Харменс ван Рейн. Урок анатомии доктора Тульпа, 1632 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_007.jpg?

⁴ На картине помещены изображения старшин корпорации хирургов: второй слева — Адриан Слабран и Якоб де Витт, который склонился над трупом, всматриваясь в анатомируемую руку; лекари — первый слева Якоб Колевелт, рядом с Витом — Маттейс Калкун, наверху — Франс ван Лунен, перед ним — Якоб Блок и с листком в руке — Харман Харманс.

⁵ Rembrandt Harmensz van Rijn, The Anatomy Lesson of Dr. Johan Deijman, Fragment. 1656.

⁶ Adriaen Backer. Anatomy Lesson by Prof. Frederik Ruysch. 1670 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Anatomy_Lesson_by_Dr._F._Ruysch_1670_Adriaen_Backer.jpg?uselang=ru

⁷ Jan van Neck. Les van Dr. Frederick Ruysch. 1686 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/De_anatomische_les_van_Dr._Frederick_Ruysch.jpg

ежегодно проводить публичное вскрытие. Эта же практика была распространена в Лондоне и других европейских городах, на публичные вскрытия за плату допускались все желающие.

Сохранились также корпоративные портреты, на которых визуальными средствами подчеркивается патронаж венценосных особ. Это, например, групповой портрет членов Лондонского королевского общества, основанного в 1660 году с санкции короля Карла II, и Французской академии наук, созданной в 1666 году. На фронтисписе издания 1667 года «Истории Лондонского королевского общества» Томаса Спрата⁸ в центре композиции расположена мощная колонна с бюстом Карла II, который в 1663 году объявил себя патроном общества и стал его членом. Надпись на колонне гласит: «CAROLUS II. SOCIETATIS REGALIS AUTHOR & PATRONUS» (Карл II. Основатель и покровитель Королевского общества). Крылатая Слава с тубой держит над головой короля лавровый венок, что подчеркивает величие его деяния. В знак высочайшего покровительства король даровал обществу королевский жезл и одобрил составленный членом общества Джоном Ивлином герб, который расположен над бюстом Карла II, выстраивая вертикальную композиционную ось гравюры. Наличие этих атрибутов свидетельствует о том, что ЛКО репрезентирует себя в традициях средневековых корпораций.

Щит поддерживают два серебряных толбота⁹, у которых вместо ошейников — короны. На щит сверху надет рыцарский шлем в короне, которую одной лапой поднимает орел, в другой его лапе — герб Англии. Правый верхний кантон включает трех золотых львов на червонном поле (геральдический символ Англии), остальные три четверти — чистое серебряное поле. Фактически у самого Лондонского королевского общества нет герба как такового (чистое поле), что соотносится с motto (его девизом), написанным на ленте под щитом: «Nullius in verba» («Ничего словами»). Это означает недоверие к авторитетам и решимость ученых не только перепроверить предшествующее знание, но и исследовать неизведанное. Таким образом, геральдика высочайшего патронажа и воплощенный в камне король, символизируют столп, как основу Лондонского королевского общества.

Справа от бюста короля изображен Френсис Бэкон, виконт Сент Олбанс, с медалью канцлера на шее и в той же одежде, что и на картине Пауля ван Сомера (1618), только на этот раз мешок с большой королевской печатью, где вышит герб короля Иакова I, он держит в правой руке. Левой рукой Бэкон указывает на расположенную рядом

титულную страницу «Истории Лондонского королевского общества», обозначая свою причастность к созданию данной институции. На полу надпись: «ARTIVM INSTAVRATOR» (Восстановитель искусств), что отсылает к труду Ф. Бэкона «О великом восстановлении наук» (Instauratio Magna), который Общество приняло в качестве методологической основы и программы научных исследований.

Слева от бюста Карла II ниже Бэкона изображен одетый в тогу математик, виконт Уильям Бронкер, первый избранный президент Общества (1662 — 1677), о чем свидетельствует надпись внизу: «SOCIETATIS PRAESES». Правой рукой он указывает на имя Карла II на колонне, подчеркивая официальный статус Лондонского королевского общества. Справа от Бронкера на столе лежит вышеупомянутый серебряный позолоченный жезл, на котором выгравировано: «Благожелательный дар августейшего монарха Карла II Королевскому обществу по распространению естественных наук от основателя и патрона». Президент ЛКО не имел права вести заседание без жезла, два сержанта, назначенные королем, вносили его и клали на подставку, по окончании заседания жезл выносили. Он обозначал символическое присутствие короля, незримо легитимируя происходящее и делегируя властные полномочия собранию, организованному по принципу самоуправления.

На заднем плане открытой залы с арками, поддерживаемой четырьмя колоннами, располагаются полки с книгами, научные приборы и инструменты для наблюдений и опытов: астрономические и математические (гномон, квадранты, настенный секстант, трикветрум, маятниковые часы Гюйгенса, большой телескоп), физические (вакуумный насос Бойля—Хука — слева от Карла II) и химические (весы, сосуды, перегонные кубы, термометр и др.). Эти приборы, с одной стороны, указывают на присутствие ученых, с другой — обозначают «новую философию» и тот вид искусств (наук), ради развития которых было учреждено общество. За арками открывается вид на английский пейзаж с холмами, деревьями постройками и дворцом, там же астроном смотрит в телескоп. Возможно, гравюра символизирует Дом Соломона, описанный Бэконом в «Новой Атлантиде»: «в числе превосходных законов, введенных этим государем, особо выделяется один. Это было основание некоего Ордена, или Общества, называемого нами “Дом Соломона” — благороднейшего (по нашему мнению) учреждения на земле, служащего стране нашей путеводным светочем. Оно посвящено изучению творений господних» [1, с. 504]. Карл II уподобляется мудрому Соломону, а в роли отца Дома Соломона и хранителя его устава выступает виконт Уильям Бронкер, рядом с которым под жезлом лежит «DIPLOMA» — королевская хартия с печатью, в которой содержались устав и привилегии Общества.

Отец Дома Соломона описывает установленный для ученых порядок: «... изложу цель, ради которой он был основан; во-вторых, опишу сооружения и приборы, какими располагаем мы для наших работ; в-третьих, расскажу

⁸ Frontispiece to 'The History of the Royal-Society of London' by Thomas Sprat by Wenceslaus Hollar, after John Evelyn etching, 1667 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw91090/Frontispiece-to-The-History-of-the-Royal-Society-of-London-by-Thomas-Sprat?search=sp&sText=Royal+Society&firstRun=true&No=5>

⁹ Геральдическое животное, ныне вымершая порода охотничьей собаки; была завезена в Англию норманнами.

о разделении труда и обязанностей между членами Дома; и, наконец, — о наших обычаях и порядках. Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным» [1, с. 514]. Для этого ученые добывают руду и минералы, плавят металлы, ставят в лабораториях опыты, конструируют приборы, создают оружие (на гравюре справа за Бзоном на колонне висит мушкет), изготавливают летательные аппараты, корабли и механизмы, в том числе и работающие на вечных двигателях; искусственно воссоздают явления природы; выращивают растения, исследуют способы продления жизни и сохранения здоровья, у них есть все необходимые для исследований инструменты и книги [1, с. 515—524]. Ученые совершают поездки не только по всему миру, но и по своей стране, рассказывая ее жителям о причинах природных явлений, показывают опыты и искореняют суеверия. Таким образом, благодаря исследованиям ученых английская парламентская монархия намерена подчинить себе все три сферы Земли: нижнюю (до поверхности земли), среднюю (поверхность земли) и верхнюю (воздушное пространство).

Но в гравюре Френсиса Кайта «Величайшие люди Британии»¹⁰ мы видим репрезентацию отношений между членами Лондонского королевского общества. Она включает изображения британских ученых-современников: сэра Исаака Ньютона, Джона Флемстида¹¹, Эдмунда Галлея¹² и Николаса Сандерсона¹³. Порядок расположения портретов в округлых рамках из пальмовых ветвей с именами ученых подчиняется нескольким принципам. Собранные здесь математики и астрономы были лично знакомы и так или иначе связаны с исследованиями Ньютона. Его портрет расположен в доминирующей позиции с точки зрения геральдики — в верхнем правом геральдическом кантоне. Вверху расположены портреты ученых, умерших к моменту публикации гравюры (Ньютона и Флемстида), — на заднем плане указаны даты их жизни; внизу — портреты Галлея и Сандерсона (без указания дат). Кроме того портреты расположены по старшинству: Ньютон родился в 1642 году, Флемстид — в 1646 году, Галлей — в 1656 году, Сандерсон — в 1682 году.

Отношения Ньютона с Галлеем и Флемстидом отличались неоднозначностью и изобиловали скандалами. Вна-

чале между ними складывались дружественные отношения, поскольку Флемстид разрешил Ньютону пользоваться результатами своих наблюдений за звездами и Луной для вычислений в первом издании «Математических начал» (1687). Но накануне выхода в свет второго издания в 1710 году Флемстид предупредил Ньютона, что представленные им ранее данные о координатах звезд и движении Луны были уточнены. Ньютон обвинил Флемстида в намеренном их искажении, поскольку это могло поставить под удар теорию всемирного тяготения, что было важно в полемике с последователями Декарта.

Флемстид не спешил делиться новыми данными, поскольку не был уверен в их точности, но Ньютон в обход договора с астрономом получил доступ к ним. Кроме того, из-за жалоб Ньютона королева Анна передала ему управление обсерваторией, к тому же Флемстид был исключен из Лондонского королевского общества (вовремя не внес взнос из-за финансовых трудностей). В новое издание «Математических начал» Ньютон не включил благодарность Флемстиду и убрал все упоминания о нем. Тем не менее, Флемстид остался в истории науки как один из самых известных астрономов: он откорректировал атласы Байера и Гевелия, его наблюдения отличались точностью, и используются до сих пор. Правда, из-за ссоры с Ньютоном последние известнейшие работы Флемстида были опубликованы посмертно в редакции его жены Маргарет: авторский вариант звездного каталога «Британская история неба» в 1725 году¹⁴ и «Атлас неба» в 1729 году.

Отношения Ньютона с Галлеем тоже были непростыми. С одной стороны, Галлей, будучи членом Королевского общества, был инициатором издания «Математических начал» в 1687 году. Занимаясь исследованием силы, которая управляет движением планет, он обнаружил ее математическую зависимость от расстояния до планеты, но не мог вычислить их орбиту. Галлей, узнав, что эти вычисления сделал Ньютон, убедил его продолжить исследования, оплатил публикацию «Начал» и предположил в издании панегирик автору на латыни. Галлей выдвинул современную теорию комет, болидов, туманностей и неподвижных звезд. После смерти Флемстида в 1720 году он стал Королевским астрономом и директором Гринвичской обсерватории, которую за свой счет заново оборудовал инструментами. Он также засекретил все результаты наблюдений, и Ньютон на заседаниях Общества неоднократно упрекал Галлея за нежелание поделиться нужными ему данными.

Николас Сандерсон изображен с закрытыми глазами, поскольку в детстве ослеп из-за оспы, и все же он получил университетское образование, стал профессором. Он преподавал в университете ньютоновскую концепцию Вселенной и был личным другом Ньютона, а также Галлея и других ученых. Сандерсон обладал феноменальными

¹⁰ Kyte Francis, published by John Bowles mezzotint. Worthies of Britain (Sir Isaac Newton; Edmond Halley; Nicholas Saunderson; John Flamsteed), circa 1720—1745 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw81686/Worthies-of-Britain-Sir-Isaac-Newton-Edmond-Halley-Nicholas-Saunderson-John-Flamsteed?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Isaac+Newton&role=sit&rNo=10>

¹¹ Флемстид Джон (1646—1719), первый Королевский астроном и первый директор Гринвичской обсерватории, построенной по велению короля Карла II; оборудование для обсерватории Флемстид закупал на свои средства.

¹² Галлей Эдмунд (1656—1742), савилианский профессор геометрии в Оксфорде, Королевский астроном, директор Гринвичской обсерватории.

¹³ Сандерсон Николас (1682—1739), лукасовский профессор математики, Кембридж.

¹⁴ В 1712 г. Ньютон опубликовал его сам, получив контроль над Гринвичской обсерваторией, но до публикации включил данные каталога во второе издание «Математических начал», что побудило Флемстида сжечь 300 экземпляров издания.

способностями к сложным алгебраическим расчетам, использовал дифференциальное исчисление (ньютоновский «метод флюкций» и «метод обратных флюкций»). Известен как первооткрыватель теоремы вероятностей Байеса и создатель методики обучения алгебре слепых.

О принадлежности Ньютона к дворянству свидетельствует одежда, в которой он изображен — тонкая рубашка и расстегнутый ниспадающий мягкими складками шелковый халат. На гравюре воспроизведен портрет Ньютона работы Годфри Кнеллера 1702 года¹⁵, написанный, когда Ньютон покинул должность профессора математики в Кембридже и был управляющим (мастером) Монетного двора. Гравер указывает принадлежность ученого к дворянству («*S. Isaac Newton*»), хотя королева Анна возвела его в рыцарское достоинство в 1705 году. Все другие математики изображены в строгих профессорских мантиях с отложными воротничками, только у Галлея под ней виден расстегнутый камзол. Ньютон был выходцем из джентри, тогда как отец Флемстида был пивоваром, Галлея — богатым мыловаром, Сандерсона — акцизным чиновником. Таким образом, доминирующее положение Ньютона на гравюре объясняется несколькими факторами: научным авторитетом, административной властью и социальным статусом.

Если на выше проанализированной гравюре титульного листа «Истории Лондонского королевского общества» Т. Спата королевская власть изображена символически, продемонстрирована идея самоуправления при наличии иерархии внутри сообщества, то на картине французского художника Анри Тестелена¹⁶ мы видим иную ситуацию. Художник изобразил представление Ж.-Б. Кольбером Людовику XVI научных изобретений и проектов Французской (Парижской) академией наук в 1667 (1672?) году¹⁷. В центре композиции размещен сидящий на кресле Людовик XVI в красном камзоле с золотой вышивкой. Учредитель Академии наук Кольбер (1619—1683), рыцарь ордена Св. Духа¹⁸, передает свиток с печатью (хартию) философу и астроному Ж.-Б. дю Амелю (1624—1706), которого Кольбер назначил первым секретарем Академии. Члены Академии, в основном астрономы, математики, инженеры и

физики, включенные в ее состав лично Кольбером [2, р. 349—360], располагаются полукругом вокруг центральных фигур. Справа от глобуса Земли — французский астроном и инженер Джованни Доменико Кассини (1625—1712), первый директор Парижской обсерватории. Рядом с ним указывающий на свои маятниковые часы астроном, физик и механик, первый президент Академии, назначенный Кольбером, Христиан Гюйгенс (1629—1695) [2]. На картине изображены биолог и архитектор Клод Перро, автор проекта Парижской обсерватории; Шарль Перро (секретарь Кольбера) и другие [3]. Таким образом, в центре композиции находятся политики и ученые, стоящие на вершине государственной и научной иерархии.

Художник создает впечатление, что король застал ученых за работой, поскольку на столе, рядом с которым он сидит, возвышается стопка книг, с него свисают карты, анатомические иллюстрации и gobelens, на котором изображены деяния Людовика XVI. Слева двое ученых развешивают на стене проект канала, который должен соединить два моря (воплощенный впоследствии как Суэцкий канал). Проект украшает герб Франции. Картина отражает амбиции Людовика XVI по колонизации мира, поскольку изображены в основном предметы, относящиеся к астрономии, навигации и геодезии, необходимые для этих целей. На переднем плане — глобус Земли, небесный глобус и квадрант, вверху подвешена армиллярная сфера, на заднем плане изображен телескоп и крыло Королевской (Парижской) обсерватории, которая претендовала на то, чтобы через нее был проведен нулевой меридиан. Поскольку основная навигационная проблема для мореплавателей того времени — нахождение долготы, которую можно было решить при помощи точных измерительных приборов, в том числе измерителей времени, на заднем плане располагаются маятниковые часы, изобретенные Гюйгенсом. Это самые точные часы того времени.

С. Вердуин [4], на основе атрибуции и анализа изображенных ученых и деталей с точки зрения хронологии их появления в научном сообществе, приходит к следующим выводам: картина относится к 1672 году; ученые запечатлены в только что построенной Королевской обсерватории¹⁹. Хотя возможно, Тестелен получил заказ запечатлеть более ранний момент — официальное основание Академии, что и обусловило наличие анахронизмов.

Таким образом, на картинах и гравюрах раннего Нового времени ученые и научные сообщества репрезентируются в первую очередь через иконографию, вклю-

¹⁵ Kneller Godfrey. Portrait. Sir Isaac Newton. Bt oil on canvas, feigned oval, 1702 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw04660/Sir-Isaac-Newton?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Sir+Isaac+Newton&role=sit&rNo=1>

¹⁶ Тестелен Анри (1616—1695), автор портретов Людовика XVI и французской аристократии. С 1650 года — секретарь Королевской академии живописи и скульптуры, в 1656—1681 гг. ее профессор.

¹⁷ Официальный статус «королевской» академия получила вместе с уставом от Людовика XVI в 1699 г., замысел ее создания принадлежал Ж.-Б. Кольберу.

¹⁸ Об этом свидетельствует его черное одеяние и орден Святого Духа — шитая восьмиконечная серебряная звезда с летящим вниз голубем по центру. Ordre du Saint-Esprit — высший орден Французского королевства до Французской революции, учрежден королем Генрихом в 1578 г. Орден провозглашал своей целью защиту католической веры и особы короля. Девиз: «Duce et Auspice» («Предводительствуя и покровительствуя»).

¹⁹ Изображенная модель квадранта была разработана в 1667 г., ее использовали в 1669 г.; в печати она появилась в 1671 г. Скелеты, расположенные на заднем плане, были анатомированы: льва — в 1667 г., газели впервые — в 1668 г., страуса — в 1671 г. Это нашло отражение в «Естественной истории животных» К. Перро (1671). Кассини прибыл в Париж в апреле 1669 г., карта Луны была составлена им в период с сентября 1671 года по февраль 1679-го. Строительство здания обсерватории было официально завершено в 1672 г. См. подробнее: [4, р. 157—170].

чающую в себя книги, научные инструменты, маркеры, обозначающие сословный статус ученых и патронов-основателей научных институций. Гравюры, где несколько ученых объединены одной рамкой и общим названием, позволяют обозначить их достижения относительно друг друга. В групповых изображениях ученых доминирует принцип социальной иерархии, тем не менее, перед нами репрезентация идеального представления о сообществе ученых. Это особенно отчетливо видно, когда на картине или гравюре присутствует патрон-основатель институции.

На картинах и гравюрах отражены также принципы организации научных корпораций. В парадных изображениях гильдии хирургов Антверпена XVII в. и на гравюре в издании Томаса Спрата «Истории Лондонского королевского общества» продемонстрирована идея самоуправления при наличии иерархии внутри сообщества, тогда как картина А. Тестелена, изображающая представление Лю-

довику XIV Королевской академии наук, отражает прямое вмешательство премьер-министра Ж.-Б. Кольбера и короля в управление научным сообществом.

Список литературы

1. Бэкон Ф. Сочинения в двух томах. Т.2. — М.: Наука, 1972.
2. Histoire de l'Academie Royale des Sciences. Т. II. — 1699. Р. 349—360. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.europeana>
3. Huygen C. Horologium oscillatorium sive de motu pendulorum ad horologia aptato demonstrationes geometricae. — Paris: F. Muguet, 1673.
4. Verduin C.J. A portrait of Christiaan Huygens. In Fletcher, K. (ed) Proceedings of the International Conference 'Titan - from Discovery to Encounter', Noordwijk, the Netherlands (ESA SP-1278), ESA Publications Division, Noordwijk, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.leidenuniv.nl/fsw/verduin/statist/huygens/acad1666/index.html>

УДК 008+159.9

ББК 71.0+88.0

Г.Г. ХУБУЛАВА

ЛИЦО И ЛИЧНОСТЬ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена феномену взаимосвязи внешности и личности. Наше лицо и личность находятся в отношениях вечной двойственности и единства в системе «Я — Другой». Они не тождественны, но и не разделимы. В истории мысли амбивалентность взаимоотношений лица и личности прошла путь от природной индивидуально-личностной средневековой парадигмы через рационалистическое тождество внешности и личности к экзистенциальной относительности.

Ключевые слова: лицо, личность, лик, ипостась, сознание, маска, Другой.

Часто бывает так, что очень серьезная «взрослая» беседа начинается с наивного «детского» вопроса, ответ на который на первый взгляд представляется нам очевидным. Вот и я хочу начать беседу о природе лица и личности с простого «детского» вопроса: *Что такое лицо? Это — кожа, мышцы, кости и связки? Это — карта наших с вами чувств и эмоций? Это — наша горячо любимая нами персона? Это — образ Божий, данный нам?*

Ответов может быть множество, и все они как ни странно по-своему верны. И все же, кого мы наблюдаем утром в зеркале? Самый распространенный ответ: *себя, конечно себя*. Однако что мы говорим себе, когда человек в зеркале удивляет или расстраивает нас своим видом? В таком случае мы часто восклицаем: *«Да неужели это я?»* Удивительно, но мы вновь оказываемся правы.

Лицо телесное — это всегда маска, всегда Другой.

Слово «персона» произошло от греческого πρόσωπον («prosopon») — «через отверстие» (в античном театре голос актера звучал через отверстие в маске). И коль уж стало так модно именовать многих из нас «очень важными персонами», то придется признать, что лицо — всего лишь маска.

«Другой» — это не «Я», тот, кто противостоит мне, находится по ту сторону меня, моих ценностей, моего мировоззрения. «Другой» — такой же, как «Я»: он мыслит, чувствует, говорит. Мое отражение в зеркале (лицо) является Другим по отношению ко мне как личности, выражая при этом ее внешнюю форму и структуру.

Фактически лицо (как внешность) — это персонаж. Когда я говорю, что лицо — это Другой (l'autre), я имею в виду простую ситуацию: вообразите мир без отражающих поверхностей. Лицо теряет смысл и функцию, когда его никто не видит, включая носителя. Да, лицо — сво-

его рода ландшафт личности, оно ассоциируется у нас с человеком его «носящим», но человек ассоциируется не только с лицом. Лицо — Другой, оно образ и подобие. Тень, идея человека, но не в смысле «идея-суть» (εἶδος), а лишь в смысле «автограф, визитка».

Лицо есть Другой, к которому мы начинаем проявлять живой интерес, только начав общаться со своим отражением, то есть примерно на третьем месяце жизни.

Психоаналитик и философ, ученик Фрейда Жак Лакан в работе «Стадия зеркала» утверждает, что наше отражение и узнавание себя в нем в младенчестве формирует «ту символическую матрицу, в которой “Я” оседает в первоначальной форме, прежде чем объективироваться»¹ [1, р. 2]. То есть человек уже осознает, что видит в зеркале кого-то, но еще не может судить о нем в терминах «Я» — «Не Я».

«Зеркальный образ является, кажется, порогом видимого мира, если мы замечаем роль зеркального аппарата в появлении дубля, в котором о себе заявляют, впрочем, гетерогенные реалии» [1, р. 4]. Видимый мир замыкается для нас на образе в зеркале, которое отражает как наши физические, как и психические свойства.

Итак: «...стадия зеркала есть драма, которая измышляет фантазмы, постепенно переходящие к водруженным на себя доспехам некой отчуждающей идентичности» [1, р. 6]. Драма эта как раз и состоит в нашей неразрывной связи с тем обликом, нашим лицом, которое мы, тем не менее, понимаем как «дубль», «фантазм», «Другой».

Под «отчуждающей идентичностью» можно понимать тот самый возглас узнавшего себя в зеркале: «Да неужели это я?».

Иосиф Бродский придал этой проблеме лаконичную поэтическую форму:

Сумев отгородиться от людей,
я от себя хочу отгородиться.
Не изгородь из тесаных жердей,
а зеркало тут больше пригодится [2, с. 9].

Как выйти из этого странного противоречия? Даже беглый взгляд побуждает нас задать еще один вопрос: а что вообще значит видеть?

Согласно платоновскому «Тимею», зрительное восприятие возможно благодаря одновременному истечению световых лучей из видящего глаза и из видимого им предмета, причем оба луча сливаются («слияние лучей», *synageia*) в нечто одно, целое и неделимое, «зрительное тело». Эта теория относится не только к зрению, но и ко всему восприятию в целом. *Synageia* (синавия) предстает «зрительным телом», лишенным каких бы то ни было фактических свойств видимого и видящего: оно есть чистый смысл или, как говорит Платон, эйдос — чистая идея. Это *непосредственная данность*, в которой сущность и явление слиты в одно неразличимое целое.

Мы видим свет, потому что он различает и видит нас,

потому что мы видимы им и видим себя изнутри этой видимости. Вся новизна света в этом абсолютном ощущении иного, которое уже пронизывает нас; в этом встречном взгляде, который вплетается в мой и фиксирует его, замирая в нем как свет.

Узнавая свое отражение в зеркале, мы как будто захватываем чужую позицию, смотрим со стороны — то ли со стороны зеркала, то ли извне его, но в любом случае высвобождая взгляд из-под власти собственного лица, подчиняя свою мимику этому свободно парящему взгляду.

При всей культурной значимости лица уже на уровне повседневного опыта поражает некая его призрачность, а долгое всматривание и вовсе превращает лицо в маску, заставляя вспомнить сартровские слова о лице как о дыре бытия (*Le visage n'est qu'un trou dans l'existence*). Умозрительно лицо — пустое пятно, открытое место, и, возможно, как раз поэтому все, что каким-либо образом занимает в нашем сознании место, обладает для нас особой силой воздействия, силой реального как такового. Собственное лицо не противится зрению и известно нам во множестве искусственных и естественных отображений, но и не принадлежит им. Лицо никогда так и не становится в полной мере объектом, почему мы и говорим о нем скорее как о некоем пустом объекте, пустом или, по крайней мере, никогда полностью не заполненном месте.

Мы лишены возможности напрямую видеть свое лицо как внешнее, по крайней мере, как завершенное в каких-то внешних (зримых) формах. За редким исключением нам не снится собственное лицо, оно отсутствует как образ. Отсутствие собственного лица восполняется своеобразным предъявлением чужих лиц.

Взгляд в зеркало всегда сугубо вторичен: только потому я и узнаю себя в отражении, что уже и так знаю, что это я. Отражение не то, что позволяет нам видеть свое «Я»: глаза не видят нашей «сущности» как «сущего», для этого нужны глаза Другого. Лицо служит экраном для нашего контакта с Другим. Взгляд Другого свидетельствует о нас, позволяя нашему лицу, увиденному кем-то, стать для нас «реальным». Поэтому, даже когда во сне мы видим чужое лицо глядящего на нас человека, в действительности мы пытаемся посмотреть на себя. То же происходит, когда мы вспоминаем чье-то лицо. Видеть — значит показывать себя Другому. Выставлять себя напоказ (*Voir veut dire se montrer aux autres, s'étaler*) — делится с нами своим отображением Лакан [1, р. 20].

Прежде, чем мы научимся вызывать в самих себе образы прошлого, мы уже находим их явленными в лице Другого.

В лице Другого субъект встречается с собственным ожиданием того, что должно возникнуть и состояться как его собственное лицо. Узнавание себя в зеркале возможно лишь потому, что весь предшествующий этап и был ничем иным, как овладением своим лицом в лице Другого.

¹ В оригинале: «la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective».

Можно сказать, что лицо Другого являет собой некое другое настоящее, в котором все еще продолжает сбы- ваться прошедшее и уже каким-то образом совершается будущее. Лицо Другого наделяет осмысленностью вос- приятие, предоставляя нам себя как отправную форму видения.

Показывая себя Другому, мы выходим за грань раз- умного, за границу власти органов чувств. «Душа» у Платона и Аристотеля не «психологическая» реальность, она рас- ссматривается как умозрительная категория. Наша «душа» есть наше «Я», то, что Платон называет «εἶδος» (идея, суть). При этом отражение есть скорее «εἰδωλον» — изображение, призрак, двойник и обозначает копию или образ идеи, не отражающий ее сущности. Душа видит себя в душе другого, когда разговаривает с ним, это «субъект» речи.

Дело в том, что лицо не является синонимом нашего «Я», оставаясь при этом его зримым и осязаемым вопло- щением.

Гегель, приводя в пример работу художника над пор- третом, так говорит об этой двойственности в своей «Эсте- тике»: «Одно дело передать лицо в тех поверхностных и внешних чертах, которые лицо спокойно сидящего перед портретистом человека являет ему именно в данный мо- мент, и совершенно другое дело уметь изобразить те истинные черты, которые представляют собою выражение самой настоящей души данного человека. Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответ- ствовала душе. То есть той ненаглядной, абсолютной сути, лику, в котором лицо отражает дух сущностный, личност- ный» [3, с. 168].

Вспомним также главную метафору романа Оскара Уайльда «Потрет Дориана Грея», где лицо и портрет (об- лик) молодого и красивого господина меняются местами, и все тяготы физического старения отражаются только на холсте, однако «дух сущностный личностный» неот- вратно меняется, в соответствии с возрастом, вопреки желанию своего вечно молодого (внешне) обладателя.

Итак, лицо, являясь отражением нашей личности, на- шего «я», не становится при этом его синонимом. Поэтому воспринимается нами (как личностью) одновременно и как «я», и как «кто-то Другой».

Но, говоря о лице и личности в духе дуалистического единства-противоречия, нам никак не удастся уклониться от другого, не менее важного вопроса.

Пусть наше лицо есть «образ», «облик», «чистая структура» и телесная маска нашего «Я». Маска, неотде- лимая от этого «Я», и все же «Другая». Но что тогда такое «лицо живущее», лицо-личность и чистый дух, о котором говорится в противоположность лицу телесному?

И теперь уже не обойтись без религиозных аллюзий. Поскольку «лицо-личность» (ипостась) — это (в связи с христианской трактовкой понятия «личность») первоначальное Божественное Лицо, которое лишь впоследствии переносится на человека.

Лицо становится ликом как раз в тот момент, когда утрачивает свою субъективность, свои привычные черты.

Вспомните Преображение. В Иисусе Христе Всесильный и невидимый Бог Ревнитель обретает плоть и лицо, но Христос явно намекает ученикам, что, видя Его лицо, они не видят Его сущности: «Когда вознесете — (на крест) — Сына человеческого, тогда узнаете, что это Я (Есмь)» (Ин. 8:24; 8:28). А вот что говорится о Преображении: «...преобразился пред ними: и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет и пали все трое в страхе великом» (Мф.17:2-3). Лицо исчезает, возникает Лик.

В учении о Святой Троице ключевую роль игра- ет выработанный в IV веке отцами-каппадокийцами концепт Лица или Ипостаси (ἰποστασις) для передачи специфического рода отдельного бытия Отца, Сына и Свя- того Духа. Основным качеством данного бытия виделась конкретная выраженность, индивидуальная отличность в соответствии с понятием индивидуальности, индивида, особи — как носителя определенной роли. Однако бытие Божественное, совершенное и абсолютное, в отличие от земного обладает еще одним качеством: всякое со- держание данного бытия носит характер совершенной выраженности, явленности, открытости. Именно оно мо- жет быть определено как тождественное личности лицо- ипостась [4].

Итак, поскольку в Человеке нам явлен Образ Божий, а Бог воплотился в человеке, то личность, скрывающая себя за лицом, есть Ипостась, Лик, являющийся нам, ког- да исчезает лицо. Лицо же являет образ и скрывает суть «носящей» его личности.

Под «ипостасью», «лицом» и латинским «индивиду- ум» Святые отцы понимали одно и то же. А именно: нечто состоящее из субстанции и акциденций (сущности и качеств), существующее само по себе и самостоятельно, поддаю- щееся исчислению и выражающее такого-то, например, Петра, Павла, Иоанна. Название «ипостась» (ἰποστασις) происходит от ὑφίστημι — стоять в основании чего-ли- бо, быть в основании, служить основой для чего-либо. У Аристотеля это понятие означало истинно существу- ющее в противоположность концептам и идеям и часто употреблялось как синоним слова «природа». Кроме того, он понимался как эквивалент латинского sub-stantia. В нем более определенно, чем в термине «природа» прояв- лялось индивидуальное существование. Потому в терми- нологии Аристотеля, воспринятой византийской мыслью, ипостась — это «вторая природа», то есть конкретное существование конкретного предмета. (По Аристотелю «нет природы без ипостаси».)

При этом «индивидуум» — это просто «неделимое», «нераздельное». Просто «самый настоящий объект, и больше ничего». И стол и любая кошка есть такой «инди- видуум», — напоминает А.Ф. Лосев [5, с. 6]. А ипостась в античности — это синоним латинского «субстанция» и русского «подлежащее», «подставка». Тогда как природа (сущность) — это те специфические качества, которыми обладает данный предмет. Скажем, *природа человека* в строгом смысле — это то, что отличает человека от

животного и ангельского мира. В более широком смысле «человеческая природа» — это вообще все, что свойственно человеку. *Индивидуальность* — это те особенности, которыми отличаются друг от друга носители одной и той же природы. Это различия людей между собой. Можно сказать, что каждый из нас лишь отчасти обладает человеческой природой — каждый на свой лад. Индивидуальность — это и есть аристотелевская «вторая природа»: сущность, явленная в конкретном многообразии.

Наконец, *личность* — это собственно тот субъект, который обладает всеми природно-индивидуальными свойствами. Само по себе личностное бытие качественно не выражено. Любые характеристики относятся к природе. Личность же — это тот, кто владеет этими качествами, свойствами, энергиями, кто разворачивает их в реальном бытии. Природа отвечает на вопрос «что?», индивидуальность — на вопрос «как?», личность — на вопрос «кто?». Личность — субъект действий. Индивидуальность — способ осуществления действий. Природа — то, что действует, источник энергий, реализованных, воплощенных действием. Личность оказывается над-качественным, над-природным бытийным стержнем, вокруг которого и группируются природные качественные признаки.

«Во Святой Троице иное есть общее, а иное особенное: общее приписывается существу, а ипостась означает особенность каждого Лица», — учит св. Василий Великий [6, с. 127]. «Первое, — говорит Св. Григорий Богослов, — означает природу Божества, а последнее — личные свойства Трех» [7, с. 52]. Св. Григорий Нисский разъяснял, что три Ипостаси относятся к отличному в Боге, а Бог есть имя единой и неразличимой сущности, личности [8, с. 227].

Следуя этой мысли, личность (по мнению Отцов Церкви) не является частью сущности или природы, не сводится к природному бытию, не мыслится в природных категориях.

Божественные Лица есть способ бытия Божественной природы. Это значит, что единый Бог христианства не является безличной сущностью философских спекуляций, не есть абстракция, лишенная живого личного отношения к человеку. Он имеет конкретное Личное (Ипостасное) существование, Его природа существует лично, она — живое личное бытие.

Ипостасью Богочеловека Иисуса Христа в православии признается Ипостась Сына Божия, Нетварного Божественного Логоса. Ипостась Иисуса Христа именуется единой и сложной.

В Богочеловеке Иисусе Христе нет двух лиц или ипостасей. В Нем единое Лицо — Лицо Сына Божия. Лицо Сына Божия объединяет в Себе две природы — Божественную и человеческую. Прежде воплощения Ипостась Сына Божьего именуется простой, поскольку Она не пребывала в двух природах, была единоприродной Божественной Ипостасью — Логосом, Словом, Духом Божиим: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). После Воплощения Ипостась Сына Божьего названа сложной, поскольку Она усвоила, соединила

в Себе две природы — Божественную и Человеческую: «И Слово стало плотью, и обитало с нами» (Ин. 1:14).

Лик Христа тем и отличается от лица, что заключает в себе равно Две Ипостаси, Две Сущности, Две Личности: Смертного сына Человеческого и Бессмертного Предвечного Бога. Можно говорить и о том, что Христос (в своей Божественной Ипостаси) и есть Образ Божий, по которому сотворен человек: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему...» (Быт. 1:26).

Это представление о личности и бытии расшатывается в эпоху Возрождения и в Новое время, когда на первый план выходит задача удостоверения представлений. Человек говорит себе: «Я не могу полагаться на вселенский распорядок сущего: он меня не держит. Я должен сам выяснить, кто я есть». Складывается субъект-объектная парадигма («Я», «Он» «Они», «Оно»). Тут и появляется «душа психологическая» под именем «сознания» и «самосознания». Сознание как термин изобрел Джон Локк. Душа по его разумению есть именно то, что у меня в голове (на уме и в сердце), мой «внутренний» мир.

Джон Локк различает опыт внешний и опыт внутренний. Внешний опыт связан непосредственно с чувственным восприятием. А внутренний опыт — с рефлексией как «восприятием деятельности нашего ума», который составляет впечатления, полученные из внешнего опыта. Этот внутренний опыт и есть душа-сознание.

Человек, пишет Локк, отличается от животного тем, что в процессе зрения, осязания, обоняния, обдумывания и прочего всегда знает, что это делает он. Таким образом, единство личности, согласно Локку, представлено в самосознании, которое является неотъемлемым моментом любого индивидуального опыта. И как раз это индивидуальное самосознание Локк превращает в исток и основание личного Я или индивидуальной души, если пользоваться традиционной терминологией.

Человек, согласно парадигме Нового времени, есть личность, которая включает в себя некоторое тело и лицо, но только таким образом и до тех пор, пока она осознает это тело как часть самой себя. Это значит, что тело, согласно Локку, присутствует в составе личности лишь в качестве собственного чувственного образа. Телесная субстанция и внешность, в соответствии с этой логикой, является фактом сознания, частью нашей личности (моя внешность есть я, если я осознаю ее моей).

Если для схоластов мыслящим началом в индивидуале выступала душа как нематериальная субстанция, то у Локка, согласно концепции о тождестве личности, мыслит индивидуальное «Я», тождественное нашей жизнедеятельности и опыту и способное осмыслять самое себя. В этом новом качестве чувственный опыт отличается от опыта животных, поскольку в нем появляется новое измерение под названием «сознание». Сознание, вырастая из индивидуального опыта, в свою очередь организует и направляет его. Так выглядит эмпирическое понимание личного «Я» или человеческой души, впервые заявленное в Новое время.

Эмпирически понятая душа ограничена процес-

сом моей непрерывной жизнедеятельности. А там, где он прерывается сном, потерей сознания или другими естественными или катастрофическими событиями, «Я» сознательно устанавливает связь своих прошлых и настоящих состояний, подтверждая тем самым цельность личности. Благодаря этому «Я» остается собой в каждом из своих состояний.

Так, лицо, некогда бывшее ипостасью высшей духовной сущности, Образом Божиим в Человеке, превращается в отражение личного «Я», в своего рода карту эмоций, на которой живо отражается «деятельность ума». «Глаза — зеркало души» — типичное утверждение Нового времени, где Лицо становится отражением внутреннего опыта, опыта личности.

Если прежде личность вырастала из единства природы и индивидуума, то в Новое время именно индивидуум выступил как определяющее качество личности. «Я», тождественное себе, есть только «Я», отраженное в зеркале. Однако в силу свойственной постмодернизму «экзистенциальной относительности» уже нельзя уверенно утверждать, что отражение в зеркале есть в точности «Я». Локк писал, что когда запахи, очертания и звуки исчезают из нашего сознания, они исчезают вообще, становясь своего рода «свободными радикалами», витающими в пространстве. Пусть мое «Я» не таково, каким я вижу его, но таково, каким я его мыслю. Все равно, личное и зримое теряют свое прежнее тождество даже в моем сознании.

Именно конфликтный характер самовосприятия движет человеком в стремлении преобразить личность посредством изменения лица. В здешнем эмпирическом бытии лицо во многом предопределяет не только наше собственное отношение к себе, но и отношение окружающих. Вспомним хотя бы выражение «потерять лицо», которое означает стать чужим для людей, общества и для себя прежнего, что ведет к неизбежной социальной, а часто и физической смерти. Иллюстрацией к этому утверждению может послужить судьба героя романа японского писателя Кобо Абэ «Чужое лицо». Получив ожог жидким кислородом, герой романа навсегда теряет свою прежнюю внешность. После этого его мир меняется навсегда. Он не может, как прежде, общаться с семьей и другом, а любимая им до этого несчастного случая музыка кажется ему теперь не бальзамом, а комком глины. «Неужели изуродованное лицо способно влиять на восприятие музыки?» — сокрушается он. Герой размышляет, не потерял ли он еще что-то вместе с лицом.

Интересно, что если прав Локк, а иначе говоря, человек есть существо тождественное себе, в котором душа-личность равна внешности, то герой Абэ обезличен в прямом смысле слова. Без лица он уже не личность. Он не есть он сам.

Все ухищрения героя романа: многочисленные маски и «протезы лица», увы, не способны обмануть ни ребенка, ни умственноотсталую девушку, ни даже собаку. Не вынеся и не приняв своей новой внешности, герой Кобо Абэ сходит с ума и неизбежно погибает.

Внешность, неотделимая от личности, вступает с нею в непримиримый конфликт. Так, лицо, утратившее вместе с внешностью и ипостась (свою живую суть), становится непримиримо, непоправимо «Другим», и в этом качестве его отказывается принимать наше «Я».

Следовательно, наше лицо и личность находятся в отношениях вечной двойственности и единства в системе «Я — Другой». Они не тождественны, но и не разделимы. Лицо телесное есть маска, чистая структура и отражение личности. Лицо-личность, ипостась воплощают наше абсолютное «Я», «чистый дух», придающий лицу телесному все его живые черты и выражения. В истории мысли данная амбивалентность взаимоотношений лица и личности прошла путь от природной индивидуально-личностной средневековой парадигмы через рационалистическое тождество внешности и личности к экзистенциальной относительности.

Список литературы

1. *Lacan J. Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.* — Paris: Presses universitaires de France, 1949.
2. *Бродский И.* Сочинения. В 4 т. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 3. / под ред. М. Лифшица. — М.: Искусство, 1971.
4. *Хоружий С.С.* Философия Л.П. Карсавина в судьбах европейской мысли о личности // Историко-философский альманах. — 2010. — Вып. 3.
5. *Лосев А.Ф.* Двенадцать тезисов об античной культуре / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи и др. Античная литература: учеб. для высшей школы. — М., 1997.
6. *Основы христианской православной веры* / сост. прот. Владимир Глиндский. — London; Ontario — Canada: Zaria Publ., 1985.
7. *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. — М., 1914.
8. *Лосский В.Н.* Догматическое богословие // Богословские труды. Вып. 8. — М., 1972.

[...предзащита]...

УДК 75.011.2; 75.04
ББК 85.1

М.Н. ХРАМОВА

ЖИВОТНОЕ И ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Рассматривается роль зооморфной тематики в современном искусстве и ее взаимосвязь с проблемой телесности. Утверждается, что современное искусство превратило животное в один из актуальных арт-объектов, а образы животных становятся новым источником креативности, побуждают художников искать свежие формы и поднимать новые темы.

Ключевые слова: телесность, зооморфные образы, арт-объект, креативность, постгуманизм, самоидентификация, «становление-животным», Другой, современные арт-практики.

Сегодня тема телесности удивит немногих, ведь во второй половине XX — начале XXI века ей уделяли внимание многие исследователи, культурологи, философы, а в искусстве проблематика человеческого тела не теряет своей актуальности. Однако стоит отметить, что теперь человек уже не только по-новому понимает себя, собственное тело, но и распространяет принцип телесности на окружающий мир, открывшийся во всей своей материальности как совокупность тел-вещей, что находит свое отражение, в частности, в современной арт-практике. Как отмечал В. Бычков, в искусстве «созерцание уступает место гаптическому, тактильному отношению субъекта с арт-объектом. Касание и ощупывание на всех уровнях господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта» [1, с. 45]. Таким образом, телесность как осознание человеческого тела и телесности, материальности окружающего мира в современном искусстве становится источником креативности, а телесное бытие человека и мира превращается в один из главных объектов внимания. В этом отношении интересно проанализировать роль зооморфной тематики в нынешнем художественном процессе в ее взаимосвязи с проблемой телесности.

На протяжении всей человеческой истории, от наскальной живописи до зооантропоморфных богов древности, от иллюстраций средневековых bestiaries до расцвета анималистической живописи в XIX веке, образы животных оставались в спектре внимания искусства, а их значимость как объектов изображения определялась символическим подтекстом и той ролью, которую они играли в жизни общества. Особый интерес к зооморфной тематике и попытки ее нового осмысления проявились уже в модернистском искусстве, которое, по мысли Х. Ортега-и-Гассета, ставило целью «дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее» [2, с. 23—24]. Поэтому животное трактовалось как

некий архаический образ, покрытый тайной и наделенный особой энергетической силой, связывалось с обнажением «звериной» сущности человека, с бессознательными проявлениями человеческой жизни, его инстинктами, жестокостью и агрессией.

Однако только современное искусство (то есть искусство второй половины XX века) превратило животное в один из актуальнейших арт-объектов, изменило роль зооморфных образов. Это отразилось в небывалом распространении зооморфной тематики в мире современного творчества — от художественных выставок с участием живых животных и таксидермического искусства до арт-практик на тему межвидовой коммуникации и экологических проблем. В июне 2000 года в *New York Times* появилась статья под заголовком «Животные захватили власть в искусстве...», в ней отмечалось, что в наши дни ни одна художественная выставка не может пройти без участия животных, использования их тела как средства выразительности [3, р. 3].

Активное присутствие животных в современном искусстве можно связать как с изменившейся культурной ситуацией, которая кардинальным образом трансформировала систему взаимоотношений человека и животного мира, так и с особой притягательностью образов животных, уникальной выразительностью форм и той энергией, что в них скрывается. Внимание к зооморфной тематике отчетливо проявляется и в сфере философии, где не только обсуждаются проблемы эксплуатации животных и необходимости формирования экологического сознания, но также в несколько ином ракурсе рассматривается фигура животного в ее взаимосвязи с человеком и человеческим обществом. В исследовательской литературе все чаще звучат разговоры о конце антропоцентризма и становлении постгуманизма или трансгуманизма: человечество сегодня стремится выйти за пределы своего естества, преодолеть собственную природу, что сказывается в мо-

дификациях человеческого тела, технологизации жизни. Антропоцентризм сменяется осознанием цельности бытия, сложности, системности мироздания, где все взаимосвязано и человек занимает свое место в сложной самоорганизующейся системе.

Нейл Бадмингтон, редактор сборника статей под названием «Постгуманизм» (2000) отмечает, что постгуманистические концепции объединяет «отказ принять гуманизм как единственно верное мировоззрение» [4, р. 134]. Поэтому новое понимание места человека в мире преодолевает единообразие трактовок и интерпретаций, создавая ситуацию плюрализма мнений, а также выдвигает на первый план проблемы формирования экологического сознания, регулирующего бытие человека в мире. Человек как бы растворяется в мире, границы его идентичности стираются, и человек может стать тем, чем он захочет. Поэтому мы можем говорить не только об изменяемой человеческой телесности, но и телесности мироздания, телесности животного, осознаваемой и переживаемой человеком, в том числе и в современном искусстве.

При рассмотрении связи зооморфных образов с темой телесности важно иметь в виду, что в современном художественном творчестве эта связь выражается в нескольких аспектах. Во-первых, как осознание животной природы человека, переживание человеческой телесности как животного тела, а значит, тесной связи человека и животного мира. Во-вторых, как использование тела животного (живого зверя, мертвой плоти или искусственно созданного аналога) в разнообразных арт-практиках. Обе эти стратегии репрезентации «животности», телесности человека и зверя могут как сочетаться друг с другом, так и использоваться по отдельности, становясь своеобразным инструментом, посредством которого художник способен выразить свои идеи.

Известный британский исследователь Стив Бейкер пишет, что животные в современном искусстве перестают быть символами, образными представлениями. Они часто теряют те смыслы, которыми наделил их человек, давно отдалившийся от природы, и становятся «фактами» реальной жизни, «живыми» произведениями искусства, просто животными, они порождают новые интерпретации, трактовки и позволяют иначе взглянуть на проблему взаимоотношений человека и животного [5, р. 82].

«Становление-животным»

Одним из самых актуальных вопросов, связанных с использованием зооморфных тенденций в современном искусстве, стал вопрос самоидентификации. На протяжении тысячелетий человек соотносил себя с животным, признавал и боролся с животной сущностью в себе. В XX веке, когда стали очевидными агрессивность и деструктивность, присущие людям, постоянно норовящим «ступиться в Нечеловеческое», вопрос о природе человека вновь оказался в центре внимания. Философы-постмодернисты не раз говорили об утрате человеком

тела как пространства. Тело вдруг стало безжизненным, техноподобным, способным к бесконечным трансформациям, поэтому существование человека превратилось в постоянное становление, поиск новой формы.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари в своих работах часто используют термин «становление-животным», который трактуют не как сходство, имитацию или отождествление с животным, а как «чистое становление», соотносимое с творчеством (напр.: [6, с. 466—467]).

Именно «становление-животным» превращается в средство уничтожения идентичности, а значит, предзаданности, оно стирает границу между человеком и животным, человеком и чем-нибудь еще. Эти идеи позаимствовали многие художники-постмодернисты, открыв тем самым новое пространство для «общения» с животными, «становления» ими, для своеобразной игры с собственной идентичностью.

Недаром в современном искусстве так часто встречаются работы, представляющие собой соединение человека и животного, некий гибрид, сочетающий в себе черты обоих существ, как, например, в работах австралийской художницы Патриции Пиччинини («We Are Family»), создающей реалистичные скульптуры фантастических существ, отдаленно напоминающих человека, или в скульптурных инсталляциях Кейт Кларк, которые представляют собой чучела животных с человеческим лицом.

Близость человеческой природы и природы животного часто используется и художниками боди-арта, где тело человека преобразуется в некое подобие зверя. Так, например, в фотоработах Линетт Ньювелл люди представлены вместе с животными, облик которых они повторяют, подтверждая тот факт, что люди не так уж и далеки от животных [7]. Возможно, стремление человека выразить себя, свою сущность в облике животного соотносится с внутренним чувством телесной свободы и раскрепощенности, связанным с представлением о дикой жизни зверей. Подобный зооморфизм проявляется и в креативном преобразовании собственной внешности «фриками» Эриком Спрейком (Человеком-Ящерицей), Томом Леппардом (Человеком-Леопардом), Дэннисом Авнером (Человеком-Тигром). Здесь он является не столько способом их самовыражения, сколько своеобразной технологией саморекламы [8]. Животное в этом случае выступает уже не как объект представления, а сам человек, его тело и поведение, приближенное к животному, становится художественной акцией, обозначением его «другости», постоянно становящейся идентичности. Таким образом, животным стало легче сыграть, чем представить.

Интересно в этом отношении творчество Олега Кулика, которое направлено на

. Кулик то целый месяц живет со стадом диких лошадей в Бретани, то ощущает себя собакой в акции «Я кусаю Америку, Америка кусает меня», изображает птиц, коров, читает проповеди рыбам, в проекте «Семья

будущего» он уже не сам перевоплощается в животное, а просто живет с собакой как с женой или с мужем. Благодаря меткому высказыванию супруги Кулика, его творчество называют «зоофренией», которая объясняет наличие в человеке «внутреннего зверя» как знака Другого, иногда вырывающегося наружу. Г. Дреус-Силла в статье, посвященной творчеству Олега Кулика, пишет, что художник отвергает структурное разделение между зверем и человеком, желает восстановить свежее и обо-стренное чувственное восприятие мира и одновременно реабилитировать животное начало, полагая, что человек должен отказаться от восприятия животного как не-антропоморфного Другого и «признать его своим альтер-эго» [9, с. 271].

Животное как арт-объект

Начиная с последней трети XX века, в искусстве помимо образов животных все чаще стали использовать и самих животных, то есть вводить в арт-пространство не только человеческое тело (боди-арт, перформансы), но и тело животного. Звери, таким образом, превращаются в вещь, в своеобразный арт-объект, с которым можно производить всевозможные манипуляции. Так, в 1969 году. Я. Кунеллис представил своеобразный проект «Sienza Titolo»: двенадцать лошадей были помещены в пространство галереи в Риме, где их привязали у белых стен, тем самым превратив зал в своеобразную «конюшню». В своем проекте автор использовал животных, чаще всего фигурирующих в искусстве, — лошадей, которых представил уже не в качестве художественных образов, а «во плоти», позволяя зрителям взглянуть на реальное животное, задействовать помимо зрения и иные органы чувств [10, р. 10]. Всемирно известен и перформанс Дж. Бойса «Койот: Я люблю Америку, и Америка любит меня», в котором автор провел неделю с живым койотом в одной из галерей Нью-Йорка. В этом проекте Бойс как автор не контролирует ситуацию, и койот выступает соавтором перформанса, олицетворяя собой проявление свободы [5, р. 46].

Современные художники обращают внимание публики и на живых существ, которые до того не вызвали интереса человека, например на насекомых — сверчков, мух и тараканов, которые также, нередко «во плоти», участвуют в арт-проектах. Так, в проекте Эмми Янг «Звонок сверчку» насекомые помещены в стилизованное человеческое пространство — уменьшенную меблированную комнату за стеклянными стенами, а зрители имеют возможность «пообщаться» с ними при помощи телефона и снимаемого встроенной камерой изображения, транслируемого на расположенный в комнате экран телевизора. К. Чэлмер в серии своих фотографий «Американские тараканы» создает своеобразный сентиментальный и одновременно ужасающий «семейный альбом» этих насекомых, постоянно сопровождающих человеческую жизнь, запечатлевая обыденные моменты жизни в стилизованном пространстве человеческих жилых помещений — ванне, спальне и т. п. [11, р. 19—20].

Сегодня объектом творчества становится и само тело животного, которое модифицируется при помощи технологий современной генетики, порождая парадоксальные существа, подобные геномодифицированным бабочкам с несуществующим в природе рисунком крыльев или знаменитой флюоресцирующей крольчихе-альбиносу Альбе, «созданной» в 2000 году Э. Кэцем посредством введения в ДНК еще не рожденного животного гена флюоресценции.

Тело животного превращается и в средство выражения идей художника. Чаще всего подобные объекты используются в дискурсе размышлений о смерти и жестокости. Такое искусство нередко становится этически и эстетически отталкивающим, так как использует мертвое тело животного или его муляж.

Такова знаменитая серия работ Д. Хёрста «Natural History» (1990-е гг.), в которой представлены тела мертвых животных в формальдегиде (акула, овца, корова, зебра и др.). Его же работа «Тысяча лет» (1988) — огромный стеклянный ящик с отрубленной головой коровы и тысячей мух внутри, и композиция «Ворота в королевство рая» (2003), своеобразный орнамент-мозаика из крылышек мертвых бабочек [12]. В одном из своих высказываний Д. Хёрст отметил, что ему нравится идея попытаться понять мир, извлекая из него предметы. «Ты убиваешь предмет, чтобы посмотреть на него», — пишет художник [13]. Он использует, в первую очередь, животную телесность, при помощи которой транслирует идеи бренности плоти, близости смерти, боли или же представляет лишь красоту животного, его эстетические характеристики.

Провокационный проект был создан и датским художником Марко Эваристти, который поместил в пространство галереи десять работающих блендеров с плавающими в них живыми золотыми рыбками, предоставив посетителям возможность решить их судьбу, включив или не включив blender. Тем самым автор демонстрирует зыбкость красоты, поднимает вопрос этического отношения человека к природе, к самой жизни, ставит человека перед необходимостью нести ответственность. Естественно, что подобные проекты вызывают неодобрение организаций, защищающих животных, и все же подобные проекты достигают своей цели: пугают, поражают зрителя, заставляя задуматься о проблемах жизни и смерти.

Однако для реализации собственных проектов современные художники чаще используют все же не реальных животных, а их муляжи, чучела, которые по силе воздействия на зрителя ничем не отличаются от оригинала.

Так, британский художник Джон Айзекс в его ужасающих скульптурах, представляющих собой кровоточащие куски плоти разрубленных животных («Everyone's Talking About Jesus», 2005), использует только воск, резину, полиуретан, латекс и красители. Однако его творения повергают в шок, заставляют зрителей почувствовать отвращение к самим себе за необоснованную жестокость еще в большей степени, чем работы Хёрста.

Использование муляжей и зооморфных форм в современном искусстве предоставляет широчайшие

возможности для творчества. Воображение художников рождает всевозможные химеры и гибриды, парадоксальным образом сочетающие в себе черты самых невероятных животных. Это становится отражением постмодернистской игры, привязанности ко всему странному, неопределенному, парадоксальному, неправильному, а также возрождает тягу к химерам, свойственную эпохе позднего Средневековья — Возрождения. Примером подобного создания химер можно назвать проект «Misfits» Томаса Грюнфельда, который, используя постмодернистский принцип коллажа, соединяет корову со страусом, фламинго с собакой, жирафа с оленем и т. д. [14].

Но гораздо чаще к произведениям таксидермии нынешние авторы прибегают в контексте экологической проблематики и привлечения внимания к проблеме эксплуатации животных. Так, английская художница Анджела Сингер создает скульптуры животных из уже отслуживших своё чучел. При этом она ставит акцент не на приближении облика своего творения к реальному животному, а наоборот, утверждает факт его смерти, превозносит его и отдает ему последнюю дань. Звери здесь трактованы как жертвы человеческой жестокости, охотничьи трофеи, они либо невообразимо прекрасны, как голова оленя, украшенная полудрагоценными камнями («Deofrith»), либо вызывают ужас и отвращение, как скульптура «Sore», представляющая собой трофейное чучело лани с содранной кожей, покрытое красным воском, который напоминает кровь [15, р. 17].

В целом же зооморфные образы, несмотря на все большее отдаление человека от мира природы или же вопреки ему, в художественной культуре XX столетия занимают довольно значимое место. Сегодня человек старается увидеть самих животных, познать собственную природу и разнообразие окружающего мира, а не смотреть на животных как на символы, пытается абстрагироваться от устойчивых значений и смыслов, хотя они и продолжают влиять на его восприятие. Звери становятся новым источником креативности, побуждают художников искать иные формы и поднимать другие темы. У современного человека они ассоциируются с проявлением инстинктивности, природного начала, животворной энергии, становятся выражением эмоциональных порывов, отражением подсознательных желаний, а также обращают наше внимание на темы экологии, жестокости, убийства и смерти.

Список литературы

1. Бычков В.В. После «Корневища». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. Сб.ст. / под общ. ред. Н.Б. Маньковской. — М.: ИФ РАН, 2002.
2. *Ортрега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. — М.: АСТ, 2008.
3. Boxer S. Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why // The New York Times. — 2000. — June 24.
4. Posthumanism: Readers in cultural criticism / ed. by N. Badmington. — London: Palgrave Macmillan, 2000.
5. Baker S. The Postmodern Animal. — London: Reaktion Books, 2000.
6. Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза // пер. с франц. — М.: ПЕР СЭ, 2001.
7. Люди и звери: мы с тобой одной крови. Звериный бодиарт от Линетт Ньювелл [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kulturologia.ru/blogs/201011/15576/>
8. Выгузова Е.В. Зооморфные и антропоморфные тенденции как источник креативности в условиях современной культуры // Креативность в пространстве традиции и инновации: III культурологический конгресс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/person/903.html>
9. Дрекс-Силла Г. Телесные опыты человека-собаки: «Собака Павлова» Олега Кулика // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика / под ред. К. Богданова. — М.: Новое издательство, 2006.
10. Aloi G. The Horse as Resilient Signifier — in conversation with Andrea Tarsia // Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture. 2007. Issue 4: Deleuzian [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://antennae.org.uk/index.html>
11. Aloi G. Communication between insects and humans? // Antennae. — 2007. — Iss. 3, Vol.1: The Insect Poetics.
12. Бурмистрова Ю. «Реквием» Дэмиена Хёрста // Частный корреспондент. 2009. 30 апреля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/rekviem_demiana_hersta.html
13. Цит. по: Baker S. Power of Dead Animal Bodies//The Criminal Animal. 2004. 8 апреля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.criminalanimal.org/people/writings/steve.html>
14. Дрюль С. Филогенез химер: от античности до наших дней / пер. с нем. Г. Снежинской // Biomediale Современное общество и геномная культура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/>
15. Aloi G. Angela Singer: Animals Rights and Wrongs// Antennae. 2008. Iss. 7: Botched Taxidermy.

УДК 94.47(47)«16»
ББК 63.3(2)45-37

Т.А. ИСАЧЕНКО

МОСКОВИЯ XVII ВЕКА — «БЛАГОЧЕСТИВОЕ ЦАРСТВО ПОСЛЕДНИХ ВРЕМЕН»

Предмет рассмотрения статьи — концепция Лигарида о «всецарствии» и реакция на нее со стороны русских ортодоксов. Во второй половине XVII века в Москву наряду с перенесением в Россию величайших образов Святой Земли, связанных с земной жизнью Спасителя, переносятся реликвии христианского Востока. Московская Русь укрепляет свои позиции, ей отныне отведена роль благочестивого Царства последних времен. Решающим моментом в созревании замысла о Новом Иерусалиме церковные историки признают появление в русском переводе «Скрижали» (1656). Греческий текст книги был подарен Патриарху иерусалимским патриархом Паисием Лигаридом, которому суждено было сыграть главную роль в его осуждении.

Ключевые слова: царство, время, концепция, образ, Святая Земля, христианский Восток, Спаситель, святыня, реликвия, Боден, ортодоксия, Церковь, история.

Второй царь дома Романовых Алексей родился 29 марта 1629 года и царствовал с 1645 года по 1676 год. Вступив на престол в шестнадцать лет, уже в семнадцать был дружен с будущим патриархом Никоном, в союзе с которым на протяжении двенадцати лет (до 1658 года) являл своему народу благочестивую двоицу, ставшую идеальным выражением государственного благоразумия. Среда и воспитание рано развили в царе Алексее религиозность, а под влиянием греков образ Нового Иерусалима завладевает его душой и становится ключевой доктриной всего XVII века.

Активная деятельность в области храмовой архитектуры, градостроения, книгоиздания, переводной и



VII

ORBIS
LITTERARUM

оригинальной книжности, особое видение мира в целом создают в этот период атмосферу религиозной возвышенности. Комплекс «подмосковной Палестины» становится в этот период своеобразной иконой Иерусалима исторического, а позднее Иерусалима Горнего, осмысленного в духе Откровения Иоанна Богослова (Откр. 21: 2). Наряду с перенесением в Россию величайших образов Святой Земли, связанных с земной жизнью Спасителя, в Москву переносят реликвии христианского Востока, что ставит Москву в один ряд с историческими центрами христианства. Московская Русь укрепляет свои позиции, ей отводится роль благочестивого Царства последних времен.

Но еще до этого события 16 апреля 1653 года Москву посетил бывший константинопольский патриарх Афанасий Пателар, на протяжении многих лет связанный с Московией. При отъезде Афанасий Пателар передал царю Алексею тетрадь, содержащую «Слово понуждаемое», в тексте которого проводится мысль о том, что русскому царю необходимо воспользоваться крайним ослаблением военного могущества Оттоманской Порты в ее борьбе с Венецией за Крит и во имя будущего восточного христианства осуществить предсказания пророчеств — отвоевать у турок Константинополь. «Русский царь должен занять престол Константина Великого, московский патриарх Никон — стать вселенским патриархом» [1, с. 29]; списки: [2, с. 368; 1, с. 29, прим. 34].

Святыни, принесенные в Москву греками, должны были оказать покровительство русскому царю (с 1652 года здесь уже пребывали мощи Григория Богослова, а с 1653 — Влахернская икона Пресвятой Богородицы [3]).

Учение о Риме, о Царстве, общее, как для западного христианства, так и для восточного, при патриархе Никоне не разделяет христианскую ойкумену, но интерпретируется в терминах соединения Вселенской (духовной) истории и истории земной. Историки архитектуры говорят о ряде «новоиерусалимских» образов в самой Москве. Прежде всего это относится к собору Василия Блаженного (Покрова Пресвятой Богородицы) на Красной площади [4, с. 47]. Каждый год, в Вербное Воскресенье к храму на бровке Москвы-реки совершался крестный ход во главе с патриархом [5].

В честь праздника и тезоименитого предела (Входа Господня в Иерусалим) храм в народе зовется Иерусалим. «Немало изумлялись московскому диву и иностранные путешественники старого времени, например XVII столетия. Они по большей части называли его Иерусалимом, говоря, что так он прозывался в то время в народе» [6]. Храм становится объектом молитвы, своеобразным алтарем Красной площади [7]. Такими же символами Нового Иерусалима в Москве были государев сад напротив Кремля, известный по живописным полотнам В.М. Васнецова, Спасская башня, высотой в стену Горнего Иерусалима — 144 локтя (Откр. 21: 12—13—17), число ворот в стенах Белого города и Скородома — по 12 в каждой [8]. В зримых архитектурных образах русских церквей, монастырей с их куполами, городов с их башнями и стенами, русским узорочьем воплощено представление о русской земле

как о Новом Иерусалиме, «обетованной земле» Царствия Небесного.

Перенесение Святой Земли в русское историческое пространство ставит Московскую Русь в положение благочестивого Царства последних времен, наполняя замысел патриарха Никона эсхатологическим содержанием. Решающим моментом в созревании этого замысла о «Новом Иерусалиме» церковные историки признают появление в русском переводе «Скрижали» (1656). Греческий текст книги был подарен патриарху иерусалимским патриархом Паисием Лигаридом в 1653 году, а через год книга уже была переведена в Москве, и Святейший Патриарх мог ее читать. Это был второй подарок русскому иерарху, первым являлась кипарисная копия храма Гроба Господня в Иерусалиме. Третьим подарком, который готовил патриарх Паисий русским властям, должен был стать *царский венец* — митра византийских императоров, освященная у Гроба Господня в Пасхальную ночь 1657 года¹ [9].

Наполненная христианскими символами «Скрижаль» вышла из печати в 1656 году. В этот же год Паисий Лигарид составляет для русского царя свой «Хрисмологион». Сохранилось описание этой книги, которое приводит в своих записях путешествовавший по России архидиакон Павел Алеппский: «Мы добыли еще от митрополита газского <...> греческую книгу, которую он составил в разных странах из многих книг и назвал *Chrismos*, то есть Книга предсказаний <...> Содержит в себе предсказания, выбранные из пророков мудрецов и святых касательно событий на Востоке: об агарянах, Константинополе и покорении ими этого города — известия весьма изумительные, а также о будущих и имеющих совершиться событиях <...> Кто прочтет эту превосходную книгу, будет поражен изумлением перед ее пророчествами, изречениями и прочим содержанием» [10, S. 367—390; 1, с. 36, прим. 66].

Образ Иерусалима — центральный в «Хрисмологионе» Лигарида. Сочинение принадлежит к разряду так называемой литературы пророческой (от греч. *propheteuo*, *быть пророком*). Само греческое название произведения указывает на пророчество². Составление русского перевода относят к лету 1672 — зиме 1673 года. Работы осуществлялись в Посольском приказе при активном содействии боярина Артамона Матвеева. Переводчиком этого эпохального труда был Николай Спафарий (1636—1708), ученый молдованин с греческими корнями, подвизавшийся на русской службе с 1671 года, ближайший помощник газского митрополита.

Образ *пленного* Иерусалима присутствует в начале и конце повествования. Книга представляет историческое и богословское осмысление истории в интерпретациях газского митрополита. Ключевая доминанта предисловия

¹ В.Г.Ченцова публикует подробности замысла иерусалимского Патриарха Паисия, готовившего символический обряд трансформации патриаршей митры в царский венец для передачи царю Алексею Михайловичу в 1657 г. Об этом же сообщает в «Истории Иерусалимских Патриархов» патриарх Досифей Иерусалимский (Бухарест, 1715. Т. I. С. 86, 88; цит. по: указ. соч. В.Г.Ченцовой, с. 12).

² Греч. *Chresmos* — предсказание, изречение оракул.

выражена в словах: «Сице нам подобает всегда молити Бога <...> яко паки щедротами своими неизреченными призрит на досаждѣнную и понуждѣнную церковь греческую и царство, еже стѣнет под игом тиранским и неверным агарянов турков», да одолеет «воевода непобедимый <...> и вся России самодержец прескверный род Махметов», да очистит храмы Божия от мерзости запустения и возвысит рог благочестия, подобно Константину Великому.

Автор адресует свое произведение русскому царю и во вступлении обозначает его цель: «понеже учится душа о будущих во грядущее время, аще взирает на прешедшыя времена». Русский царь представляется автору новым Константином, на которого возложена великая миссия освобождения Иерусалима и его святынь.

Содержательная сторона этого исключительно важного сочинения последних дней царя Алексея Романова Тишайшего, к сожалению, до настоящего времени никак детально не проанализирована. Обобщающий обзор всех трудов Спафария докитайского периода (1672—1677) представлен И.Н. Михайловским в публикации 1897 года [11]. Отдельные фрагменты текстов, сопровождаемые комментарием, представлены Шт.Г. Лупаном [12, с. 85—94], Н.П. Чесноковой [13] и Д.Н. Рамазановой [14, с. 178—191].

Содержание «Хрисмологиона» Лигарида-Спафария составляет концепция ВСЕЦАРСТВИЯ («панвасилиав»), дополненная и расширенная за счет собственных толкований им ветхозаветных пророчеств и представленная русскому царю в 1673 году. Вступительная часть 1-й книги («Прологоменон») строится на размышлениях, сочетающих авторские с мыслями французского политика Жана Бодена (1529—1596), на которого ссылается автор («мудрый Бодин во книзе своей «о художестве истории «излагает», л.28 списка РГБ, Рум.465). Исходя из этимологии слова *монархия*, автор проясняет смыслы, кроющиеся в этом понятии: «*монос* елленски, сиречь един, сам и архи, се есть начало, или власть <...> И знаменует то, яко в монархии един царь < король> сам владеет без клеветы», то есть подчеркивает существующие в нем коннотаты единовластия и единоначалия («яко римское кесарево, иже ныне в немцах кесарь нарицается, несть монархия, но аристократия <...> понеже не от единого, но от многих владеется»).

Касаясь государственного устройства, формами которого со времен Аристотеля являются демократия, аристократия и монархия, автор критикует гражданские формы Аристотеля, противопоставляя им «монархию богословскую», то есть божественную, «верховнейшую в мире». «В аристократическом государстве голоса подсчитываются, но не взвешиваются на весах добродетели, а потому она неустойчива», — писал широко цитируемый автором «Хрисмологиона» Жан Боден. Николай Спафарий, излагая концепцию государственного управления, вторит ему: когда монархии распадаются или соединяются в единые царства, происходит это по воле «верховнейшего» Монарха, давшего начало всей вселен-

ной (рукопись, РГБ, Рум. № 465, л. 28 об.). Так автор выстраивает линию лучшего Правителя и лучшего Монарха, и, соответственно, образ пятой монархии, которая есть Царствие Божие.

Политическая составляющая сочинения дополнена теологической и исторической составляющими. Автор выстраивает параллель между широко цитируемой им библейской Книгой пророка Даниила и Откровением Иоанна Богослова. Излагая свою историческую доктрину, автор, а вслед за ним и переводчик, опираются на материал ветхозаветных пророчеств, пытаясь понять ход истории и выразить его закономерности доступными формами и средствами. В Книге пророка Даниила говорится о *четырех монархиях*, под которыми понимаются Халдейское, Мидийское, Персидское и Греко-Македонское царства и империя Александра Македонского. Концепция четырех монархий получила широкое распространение ко II веку до н. э., хотя она и фигурирует уже в «Истории Персии» греческого историка Ктесия, плененного персами при царе Артаксерксе II (415 — 398 до н. э.). Ктесий излагает историю, начиная с Ассирии. «Не располагая слишком большими данными о реальной истории этой державы, как это видно хотя бы из того, что ее основателем Ктесий объявляет никогда ни существовавшего в действительности царя Нуна, он рисует это царство по образцу могущественной Персидской монархии, которую наблюдал воочию. Затем Ассирийскую державу сменила ставшая столь же могущественной Мидия, а далее эстафета перешла к Персии. Таким образом, в работе Ктесия фигурировали три великие мировые державы. Когда в результате побед Александра Македонского возникла новая мировая империя, она вошла в этот список как четвертая» [15].

По мнению Ю.И. Семенова, концепция четырех монархий не получила распространения ни в Греции, ни в Египте, ибо история этих стран в ней по существу игнорировалась, «но она была подхвачена в той части бывшей державы Александра Македонского, которая оказалась под властью Селевкидов. И довольно скоро она стала идеологическим обоснованием борьбы против греко-македонского владычества. В Книге пророка Даниила, которая была создана между 168 и 165 годами до н. э., эта концепция нашла свое воплощение.

И хотя во II веке до н. э. концепция четырех монархий проникает в Рим, где она использовалась для апологетики Рима, то в последующем в ней начали находить выражение и оппозиционные Риму настроения. Рим стал в них выступать как *четвертая* монархия, на смену которой должна прийти пятая — с Востока.

Идея Москвы — Третьего Рима активно продвигалась и поддерживалась в русском обществе на протяжении всего XVI века. Опубликованные данные позволяют утверждать, что идея «Москва — Третий Рим» утверждается в русском сознании не позднее первой трети XVI века (а не в эпоху правления Ивана Грозного, как считалось ранее). Ее формулирует старец Елеазарова монастыря Филофей в ответ на *предсказания* о всемирном потопе

(не позднее 1524 года)³. «Послание» наполняет теорию старца Филофея эсхатологическим содержанием. Источником аллюзии старца Филофея стал перевод комментариев Андрея Кесарийского к XII главе Апокалипсиса, где главной метафорой является потоп (Апок. 12: 1—6, 14—15). Еще более детальной экзегезой толкования Андрея является фраза Филофея «уже два Рима падоша, третии стоит, а четвертому не бывать», которая соотносится с другим пассажем толкования Андрея Кесарийского на Апокалипсис: «[Было семь царей], пять из которых падоша, один остался, а другой еще не пришел» [17, прил., с. 45]. Андрей Критский толкует царей в смысле царств. Таким образом, из сказанного вытекает, что преподобный Филофей сознательно заимствовал апокалипсический образ потопа и выстроил свое опровержение, опираясь на традиции Священного Писания.

По тому, *какое* место занимала мысль о Новом Иерусалиме в жизни русского царя, всё должно рассматриваться сквозь призму отношения к Вселенскому православию. Образ Нового Иерусалима в каком-то смысле смыкается с теорией Рима у старца Филофея, выводя русскую религиозно-философскую мысль на единое прочтение средневековой русской истории.

Чреда искушений со стороны Запада, против которых предупреждал еще в XVI веке инок Филофей (в том числе, искушение короной, подстрекательства занять трон цезарей), повторилась в середине XVII века и в виде «не присланного русскому государю венца “царя Константина”» и в слухах о войске молдавского господаря Василия Лупы (1634—1653), «готовящегося неожиданно войти в Османскую столицу, пока армия султана борется с Венецией» [9, с. 17].

История митры-венца показательна непрекращающейся борьбой папского престола за право единоличного владения царскими регалиями византийских императоров. Так, из антилатинской полемики иерусалимского патриарха Досифея [18, стб.1745] становится ясно, что папские легаты настаивали на исключительном праве римского папы носить венец, символизирующий одновременно и венец императоров, и венец Христа (венец терновый, венец Царя Царей), ссылаясь при этом на легенду о даре «митры-короны» папе Сильвестру императором Константином. Вплоть до 1846 года, когда был восстановлен *латинский* иерусалимский патриархат [19], Рим продолжал считать ношение митры восточными патриархами незаконным «новшеством».

Как можно видеть, анализируя предисловие и содержание «Хрисмологиона» Лигарида-Спафария, этому совместному труду предназначалось быть книгой, претендующей на то, чтобы стать программой действий царя Алексея — нового Константина. Развернутая картина поступательного движения мировой истории возвышала русского самодержца до правителя Третьего Рима, преемника византийских императоров. Можно было бы предположить,

что «Хрисмологион» Николая Спафария стал книгой последних дней русского царя Алексея Романова Тишайшего. Вся история ее появления в царской библиотеке свидетельствует об этом: сочинение посвящено царю, и в первых строках этого посвящения введена уникальная «домашняя титулатура» московского царя — эпитет *тишайший* (едва ли не одна из первых ее фиксаций в языке).

Однако известно, что снабженный миниатюрами с пророчествами о царях и царствах подносной экземпляр книги⁴, был изготовлен для царя к зиме 1673 года, но в государеву библиотеку не поступил. По указу царя он был отправлен в Посольский приказ [2, с.177—200; 20, с. 57]. Труд ориентировал на изучение истории, восхвалял венценосных историографов «того ради всегда при всех человецех изряднейших, история в великой чести бе и наипаче при царях державнейших и мудрейших, инии бо сами писах истории» (рукопись РГБ, Румянц. собр., № 465, л.5). В чем же загадка действий русского царя, а скорее *противодействий* этим устремлениям?

Причин могло быть несколько. К середине 70-х годов XVII века, когда, собственно, и был изготовлен русский перевод греческой книги, изменились отношения не только между царем Алексеем и Патриархом Никоном, изменились отношения внутри Церкви. В 1674 году на патриарший престол был избран чудовской архимандрит Иоаким (Савелов). Сурово относившийся к расколу, глава Русской Церкви не жаловал и идеологических противников православия в лице католических богословов и мыслителей. Отстаивая *православный* способ мышления и верования, он дал оценку чуждым по духу течениям на ближайших Церковных Соборах начала 80-х годов.

По высказываниям старцев XVI века можно видеть, что взгляды, которые привносились в Россию западными учениями, были чрезвычайно хаотичными. Преподобный Максим Грек определил это мировоззрение как «дух пифагорейства», стремящегося напомнить о новой христианской эре, на самом же деле представляющего собой смесь арифметических и астрологических схем для устройства человеческих дел.

В основе повествовательной канвы «Хрисмологиона» лежат сюжеты Книги пророка Даниила, которая занимает особое место в ряду пророческих книг Ветхого Завета. С ней связаны пророчества о Христе и антихристе (повествование о «седмисяти седминах»), о царях, царствах и толкования на эти пророчества. В ней рассказывается об ангелах-хранителях народов, участвующих в мировой истории, и их взаимоотношениях, о смене монархий, разрушении могущественной империи, раскинувшейся на просторах современного Ирана, Ирака, Египта, Ливана, Палестины. Подлинность Книги пророка Даниила засвидетельствована словами Евангелия: «Когда увидите мерзость запустения, реченную через пророка Даниила, стоящую на святом месте, — читающий да разумеет...» (Мф. 24:15—16).

³ Данное писание почти дословно воспроизведено на л.286 об. —287 сборника СПбДА № 427) [16].

⁴ РНБ, Эрмитаж. № 27.

Актуальность этой Книги для разных периодов русской истории неоднократно подчеркивалась исследователями. В XVI веке Книга пророка Даниила была включена в состав Лицевого Летописного Свода, причем в ключевых местах повествования составитель подчеркивает актуальность событий «не только в древнем Вавилоне сотворенных, но и сегодня совершаемых», описывая это следующими словами:

«Не желая взирать на высоту небесную и красоту небесную не разумея <...> Одни преклоняются перед золотом, другие перед серебром, третьи — перед медью, четвертые камень и глину почитают — все они ради этого оставляют Бога небесного, поклоняясь бездушным идолам и повинуюсь им, не могут Творца этой красоты, то есть Бога, познать и не могут спасение обрести. В этом и заключается диявольская хитрость, не только в древнем Вавилоне сотворенная, но и сегодня совершаемая»⁵.

На всем протяжении русской истории отмечалось повышенное внимание к тексту указанных пророчеств, существовала строго очерченная линия допустимости отклонений. Авторитетными толкователями пророческих книг с самых ранних времен для всего христианского мира были Василий Великий, Григорий Богослов, Ипполит Римский, Андрей Кесарийский, Феодорит Киррский, Иоанн Златоуст, Кирилл Александрийский. В отрывках эти толкования включены в такие известные сборники ранней эпохи славянской письменности, как «Словеса избранные» Григория Богослова (XV в.), Изборник XIII века. Историки отмечают, что повышенное внимание к толковым пророчествам обостренно повышалось и воспринималось в критические периоды русской истории, что нашло отражение, например, в знаменитом Виленском сборнике № 262, связываемом с противоиудейской полемикой [21—24].

Сохранилось высказывание великого комментатора древности архиепископа Кесарии Андрея Критского, открывающее предисловие к толкованию на Откровение Иоанна Богослова осторожными словами: «Часто, когда многие <...> просили истолковать Апокалипсис Иоанна Богослова и применить видения ко временам, бывшим после него, — пишет, предваряя свой комментарий к Апокалипсису, преподобный Андрей Критский, — я откладывал взяться за то, что выше сил моих, зная, что изъяснение таинственно виденного святым и имеющего исполниться в будущее время есть дело великого и просвещенного Божественным Духом разума. И если писания древних пророков, уже многими истолкованные, еще полны незримой глубины тайн <...> то не окажется ли дерзостью, особенно со стороны лица, непричастного пророческому Духу, изъяснение того, чему не видно и конца» (курсив мой — Т.И.).

Направленность многих переводов конца XV — второй половины XVII века характеризуется «брожением

умов»⁶. Многие из переводов наполнены противоцерковными возражениями. Умозрительное богословие Руси в свое время подвергло систему хаотических нагроможденных знаний *нравственной оценке*.

В толковании Символа веры, которое также помещено в рукописном сборнике Санкт-Петербургской духовной академии, например, старец Филофей Псковский показывает и раскрывает смысл одного из самых трудных и важных предметов христианской догматики — Промысла Божия о мире вообще и отдельного человека в частности. Точка зрения старца по данному вопросу сформулирована ясно и просто: «Святымъ Духомъ всяка тварь обновляетца <...> равномошно есть Отцу и слову, а не от звездъ сие бываетъ».

Теория старца Филофея была призвана послужить базой для национального самоопределения, оказав решающее влияние на основы академического образования в момент его зарождения (70-е годы XVII века). Письмо Филофея Псковского было включено в 1552 году в Макарьевские Великие Минеи Четьи. Впоследствии теория оформилась окончательно и начала фигурировать в исторических трудах в виде официального документа.

В системе рассуждений русских старцев ответ на вопрос «как бы спастись»? для русских долгие годы имел один-единственный ответ — «да наставит нас Дух Святой на всяку истину, а не риторика з диалектикой». При этом для старца Филофея «внешняя мудрость» западных экзегетов, на которых в большинстве случаев ссылаются Лигарид и Спафарий, представлялась неотделимой от латинства и ложных пророчеств.

История создания «Хрисмологиона» позволяет оценить ту важную роль, которая была отведена сочинению в момент преподнесения ее русскому царю. Но дальнейшие события складывались таким образом, что интерес к «Хрисмологиону» был утрачен. В 1676 году царя Алексея Михайловича не стало. Бояре, окружавшие царя, покинули пределы Московии, отправившись в ссылку. Спафарий был откомандирован в Китай.

Знаменитыми списками «Хрисмологиона» являются: упомянутый выше Эрмитажный, № 27 (список Посольского приказа), Синодальный (список келейной библиотеки патриарха Адриана: ГИМ, Синод. собр. № 192, 1693 г.), Дворцово-Преображенский список свящ. Алексея Васильева (РГБ, Рум. № 465, 80-е гг. XVII в.), список из библиотеки боярина А.С. Матвеева (РГБ, Волод. собр., № 170, кон. XVII в.), список руки директора Печатного двора Федора Поликарпова (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник №5636/433, 1701 г.), списки Демидовской библиотеки под № 640-642 [15, с. 27], а также монастырские списки: Чудовской 1 и Чудовской 2 (ГИМ, Увар.собр. № 1325, ок. 1692 и Чудов.собр. № 289, кон. XVII в. соответственно), Киево-Печерский (НБУВ, № 197/107), Спасо-Преображенский (Ярославский историко-художественный музей, №113/295, нач. XVIII в.) и другие [25].

⁵ Рукопись Библиотеки Российской академии наук (БАН), действующий шифр — П I Б № 76, старый шифр — 17.17. 9, л.439, Пер. с древнерусского Т.А. Исаченко.

⁶ Выражение протоиерея Г. Флоровского.

Известно и об утратах известных рукописей данного сочинения, ранее зафиксированных описаниями библиотечных собраний и архивов. Так, утраты постигли собрание Кировской областной библиотеки, сгорел в пожаре 1812 года список «Хрисмологиона» из библиотеки П.Г. Демидова [26, с. 27].

Р.С. Осень 2012 года была ознаменована архивной находкой. В процессе просмотра рукописей Национальной библиотеки Белоруссии, автором статьи был обнаружен неучтенный ранее список русской версии «Хрисмоса» Паисия Лигарида, относящийся к последней трети XVII века (по водяным знакам список совпадает с рукописью РГБ, Рум. №465). Описание Минского списка будет представлено в ближайшее время.

Список литературы

1. Фонкич Б.Л. Греческое книгописание в России в XVII в. // Книжные центры Древней Руси. XVII в.: Разные аспекты исследования. — СПб., 1994.
2. Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVIII веков: Библиогр. материалы. — СПб., 1903.
3. Чеснокова Н.П. Описание Синайской горы 1686 г. из собрания Российского государственного архива древних актов // Россия и христианский Восток: сб. Вып. 2—3. — М.: Ин-дрик, 2004.
4. Кудрявцев М.В. Пространственная композиция центра Москвы XVII в. // Архитектурное наследство. — М., 1976. — № 25; Он же. Москва в конце XVII века (анализ градостроительной композиции) // дис. ... канд. архитектуры. — М., 1981 (машинопись).
5. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1896—1900. Вып. III. С. 47.
6. Забелин И.Е. История города Москвы. — М., 1990.
7. Бунин А.В. История градостроительного искусства. Т. 1. — М., 1953.
8. Алферова Г.В. К вопросу о строительной деятельности Патриарха Никона // Архитектурное наследство. — М., 1969. — № 18.
9. Ченцова В.Г. Митра Паисия Иерусалимского — не присланный русскому государю венец «царя Константина» // Патриарх Никон и его время. — М., 2004.
10. Papadópulos-Kaerameós A. Ierosolumitiké Bibliothéke. IV.
11. Михайловский И.Н. Важнейшие труды Николая Спафария (1672—1677). — Киев, 1897.
12. «Хрисмологион» — взгляд из Средневековья // Николае Милеску Спафарий и проблемы культуры Молдовы / А.И. Бабай (отв.ред.). — Кишинев, 1991.
13. Чеснокова Н.П. Об источниках русской версии «Хрисмологиона» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2011. — № 32; Она же. «Хрисмологион» Паисия Лигарида в рукописных собраниях ГИМ и РНБ: предварительные замечания // Современные проблемы археографии. Сб. ст. по материалам конференции, проходившей в Библиотеке РАН 25—27 мая 2010 г. — СПб., 2011.
14. Рамазанова Д.Н. Бухарестский список «Хрисмологиона» Паисия Лигарида. Палеографическое и кодикологическое исследование // Вестник РГГУ. Сер. «Исторические науки». — 2010. — № 7(50)/10.
15. Семенов Ю.И. Философия истории (Общая теория, основные проблемы, идеи и концепции от древности до наших дней). — М.: Современные тетради, 2003.
16. Преподобные старцы Иосиф Волоцкий и Филофей Псковский в полемике о «перемене времен» (по материалам рукописных сборников Погод № 1121 и СПбДА № 427 нач. XVI — нач. XVII вв.) // Преподобный Иосиф Волоцкий и его обитель / Материалы научно-практической конференции, посвященной 530-летию Иосифа-Волоцкого монастыря и возрождения в нем монашеской жизни. Вып. II. — М., 2012.
17. Малинин В.Н. Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. — Киев, 1901, прил.
18. Досифей, Патриарх Иерусалимский. История Иерусалимских Патриархов. — Бухарест, 1715. Т.1.
19. Полный православный богословский энциклопедический словарь (репринт. изд.). — М., 1992. Т.2. Ст. 1745.
20. Дополнения к Актам историческим, собранные и изданные Археографическою комиссиею. — СПб., 1857. — Т.6. № 43, С. 177—200; Белоброва О.А. О рукописной традиции произведений Николая Спафария // Николае Милеску Спафарий и проблемы культуры Молдовы / А.И. Бабай (отв.ред.). — Кишинев, 1991.
21. Евсеев И.Е. Толкования на Книгу пророка Даниила в древнеславянской и старинной русской письменности // Древности. Труды Славянской комиссии Имп. Московского археографического общества. Ч.3. 1902; Он же. Книга пророка Даниила в переводе жидовствующих по рукописи XVI в. Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. — М., 1902; Он же. Книга пророка Даниила в древне-славянском переводе: введение и тексты. — М., 1905.
22. Добрянский Ф.Н. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки церковно-славянских и русских. — Вильна, 1888.
23. Архипов А.А. Древнерусская книга пророка Даниила в переводе с древнееврейского (к истории гебраизмов в древнерусском книжном языке). — М., 1982. Ч. 1—3; Архипов А.А. По ту сторону Самбатона. Этюды о русско-еврейских культурных, языковых и литературных контактах в X—XVI веках (Monuments of Early Russian Literature 9). — Oakland: Berkeley Slavistic Specialities, 1995.
24. Taube M. The Kievan Jew Zacharia and the astronomical Works of the Judaizers // Jews and Slavs. — 1995. — № 3; Taube M., Lunt H.G. The Slavonic Book of Esther. Text, Lexicon, Linguistic analysis, Problems of Translation. Harvard Series in Ukrainian Studies, 1998; Таубе М. Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века // Jews and Slavs. — 2000. — Ed. № 7.
25. Белоброва О.А. О рукописной традиции произведений Николая Спафария // Николае Милеску Спафарий и проблемы культуры Молдовы / А.И. Бабай (отв.ред.). — Кишинев, 1991.
26. Ундольский В.М. Каталог российских книг из библиотеки Павла Григорьевича Демидова, составленный им самим. — М., 1846.

[...рецензия]...

УДК 002:008
ББК 78.01**Е.А. ПЛЕШКЕВИЧ****ДОКУМЕНТ И ДОКУМЕНТНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ**

Рецензия на сборник статей «Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?».

Ключевые слова: документ, статус документа, документность, достоверность, культура, социологическая теория документа, литературность, архивы идентичности.

К числу важнейших социокультурных феноменов современности относится документ, без которого человеку, по меткому выражению булгаковского героя, «строго воспрещается существовать». Многоаспектность и высокая социальная значимость документа как такового сделала его объектом научного изучения. Суммируя многообразные подходы к изучению документа, условно можно выделить два основных направления. Первое, прикладное направление, нацелено преимущественно на исследование технологических и методических аспектов создания и использования управленческих документов в делопроизводстве и архивном деле. Второе направление теоретическое, связанное с необходимостью раскрытия информационно-документальной природы библиотечно-библиографической и научно-информационной деятельности. Это направление реализуется преимущественно в информатике и библиотечно-библиографических дисциплинах.

В рамках современных представлений о природе документа сосуществуют две полярные теоретико-методологические конструкции. Во многом, как представляется, это вызвано асоциальностью теоретико-методологических построений, не учитывающих, что феномен документа есть продукт определенных социальных и культурных отношений, без раскрытия которых он так и останется *terra incognita*.

Одним из первых шагов, направленных на преодоление одностороннего видения документа, стал исследовательский проект «Статус документа в современной культуре: теоретические проблемы и российские практики», реализованный в Институте гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в 2009—2012 годах. В проекте приняло участие 19 ученых трех стран (Россия, Австралия, США), а его результаты были оформлены в виде сборника статей, подготовленного И.М. Каспэ (НИУ ВШЭ, Москва) [1]. Сборник состоит из предисловия редактора и семнадцати статей, тематически объединенных в четыре раздела: «Официальный документ: удостоверение и фальсификация власти»,

«Удостоверение памяти — исторической, персональной, медийной», «Удостоверение причастности: документ и литература», «Приложение. Очерки документности».

Рамки рецензии не позволяют подробно остановиться на каждой из статей сборника. В этой связи внимание будет обращено прежде всего на ключевые статьи, отражающие направленность, которая задана проектом и подробно раскрыта в предисловии редактора.

Методологические аспекты социокультурного исследования документа сформулированы в предисловии. И.М. Каспэ подчеркивает, что акцент был сделан на исследовании социального статуса документа, культурных представлений о нем и того коммуникативного эффекта, который он производит. Терминологически эту направленность исследования предлагается отграничить от уже сложившихся введением нового термина «документность», обозначающего то качество объекта, благодаря которому в различных дискурсивных и социальных практиках объект определяется как документ. В основу авторского неологизма было положено понятие «литературность», предложенное Романом Jakobsonом в целях обозначения того качества текста, который признается принадлежащим к литературе. В той или иной степени этот термин использовался всеми участниками проекта и последовательно раскрывался. По мнению одного из участников проекта, Галины Орловой¹, термин «документность» должен в первую очередь указывать на культурные порядки, социальные позиции и коммуникативный эффект документа, а не только на его форму и функции, и тем самым отграничивать документ от сложившихся представлений о *документальности* и *документалистике* [1, с. 20].

Основу социокультурной трактовки документа составили идеи американского социолога Дэвида Леви [2], который считал, что документ становится видимым лишь тогда, когда в поле зрения попадает «среда, в которой он функционирует». Опираясь на этот тезис, И. Каспэ делает

¹ Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону.

вывод о том, что, во-первых, статус документа присваивается теми или иными институтами, а во-вторых, он закрепляется при помощи специальных маркеров. В-третьих, навык, позволяющий распознать и прочесть нечто как документ, поддерживается определенным набором культурных норм. В итоге, заключает автор, вышеуказанные институты, маркеры и нормы «и есть то, из чего “делается” документ и что нуждается в изучении» [1, с. 6].

Другое положение Леви связано с определением документа как «говорящей вещи», материального объекта, наделенного репрезентативной функцией, представляющей то, чем он не является. Опираясь на это и ряд других положений социологии коммуникаций, Ирина Каспэ формулирует собственные «предварительные наброски и исходные гипотезы», раскрывающие представления о документе как объекте культурологического исследования. Документ, по ее мнению, репрезентирует нас (наше знание, опыт, память или личность как таковую) в социальном мире, благодаря своей способности к *удостоверению*. Следовательно, заключает автор, документ как посредник необходим в ситуациях, когда «прямые» механизмы персонального межличностного доверия не работают или ставятся под сомнение. В итоге ответить на вопрос: что такое документ? можно, лишь ответив на другой вопрос: что именно он удостоверяет в том или ином конкретном случае [1, с. 8]. Таким образом, функции документа заключаются не только в передаче информации, но и в выстраивании социального «Я», социальных связей, социальной общности и в итоге — социальной реальности.

Анализируя данные методологические представления о документе, можно отметить, что они носят инверсионный характер, заключающийся в исследовании документа на основе порожденной им социальной и культурной среды, включающей институты, маркеры и нормы. В итоге одним из предметов познания выступает «документность» современного общества, заключающаяся в том, что общественные представления о процессах и явлениях, заслуживающие максимального доверия, наделяются статусом документа.

Что касается теоретико-методологических подходов в других дисциплинах, то они иные. В архивоведении и документоведении исследования направлены на сложившиеся в делопроизводстве и архивном деле онтологические формы документа. При этом статус документа в них обусловлен организацией документа, его формуляром, состоящим из реквизитов. В информатике и библиотечно-библиографических дисциплинах статус документа конструируется искусственно в рамках теоретических построений. Иногда статусом документа наделяется любая информация, закрепленная на материальном носителе с целью дальнейшего использования (П. Отле, С. Брие, О.П. Коршунов, Ю.Н. Столяров, М. Баклэнд). В этом случае статус документа практически не отличается от статуса информационного объекта. В другом случае статусом документа наделяются информационные объекты, достоверность которых обеспечивается деятельностью таких институтов, как службы делопроизводства, архивы, би-

блиотеки и т. д. (Е.А. Плешкевич). Несмотря на отличия данных подходов в целом статус документа в их рамках трактуется вне контекста общественных представлений о документе, иными словами без учета документности. Даже беглое сравнение свидетельствует, что подход, предложенный И. Каспэ, оригинален и позволяет взглянуть на документ с нового, как представляется, крайне важного ракурса, что подтверждается материалами данного сборника.

В статье Г. Орловой «Изобретая документ: бумажная траектория российской канцелярии» объектом исследования выбран канцелярский документ, вернее «культурный порядок» его производства, вступая в который уже невозможно провести различие между письмом и административным действием. Так автор прослеживает дискурсивные траектории, по которым происходило конструирование российской канцелярской документности в XVIII — XIX веках [1, с. 20].

Построение культурного порядка Г. Орлова начинается с этимологического анализа термина «документ», отмечая доказательный, удостоверительный характер его содержания, который, по ее меткому выражению, призван выражать «сгущенную убедительность». При этом доказательный дискурс документа, если так можно выразиться, соотносится автором с дискурсами административной управляемости дела и бумаги — термины, широко использовавшиеся в канцелярской практике в тот исторический период.

По мнению Г. Орловой, фактором, определившим траекторию развития канцелярской документности в высших центральных органах власти, стало постоянное повышение статуса канцелярских работ. На первом этапе это случилось благодаря введению коллегиального делопроизводства в 1720 году, закрепившего обязательный перевод большинства административных действий в письменный формат, а затем и переходу к министерскому унифицированному делопроизводству (1811), обеспечившему интенсификацию бюрократической власти, чувствительной к деталям, и, как следствие, повышение значимости отдельных письменных операций в системе государственного управления. В итоге понятия «письмоводство» и «гражданская служба», по мнению автора, становятся тождественными. При этом устанавливается режим тотального бумажного опосредования административной активности, в рамках которого «управлять» означало «составлять бумаги» и наоборот. При этом возникает необходимость закрепления данной ситуации на терминологическом уровне, что в перспективе достигается заменой термина «бумага», характеризующего письменную запись вспомогательного характера, термином «документ», олицетворяющим письменное управленческое решение.

Г. Орлова считает, что формирование «культурного порядка производства документа» связано с введением формуляра и с включенностью в документооборот. Документ, подчеркивает автор, рождается в тот момент, когда бумага, обладающая всеми необходимыми достоинствами (составленный с соблюдением формуляра. — Е.П.), включается

в бюрократическую коммуникацию, то есть принимается к производству — вносится в журнал, снабжается регистрационным индексом, украшается визами, укрепляется печатями и пускается по ведомственной цепочке. Тут-то она и становится "настоящей"» [1, с. 42—43].

Однако на практике очень скоро становится очевидным, что документ сам по себе достаточно плохо справляется с функций удостоверения управленческого решения. Правда ли, что Н уволили «по собственному желанию»; в самом ли деле все участники заседания «слушали и постановили», как то значится в протоколе [1, с. 37]? Ориентированный на приоритет письма, продолжает Г. Орлова, документ не столько подтверждает реальность референта, находящегося где-то за пределами бумажного листа, сколько производит самодостаточную и герметическую реальность документной записи. Причины этого в том, что бюрократическая власть, объективированная в документальных практиках, создавала возможность для языковых экспериментов с реальностью: исчезновение слова было тождественно исчезновению объекта (и наоборот), а многие административные проекты просто не выходили за пределы лингвистических манипуляций. Другой причиной этого, по мнению автора, стал «темный слог» канцелярского формуляра, затрудняющий проверку и даже элементарное понимание написанного.

Итогом развития российской канцелярии в XVIII—XIX веках, по мнению Г. Орловой, была стандартизация административных действий, создание типологии ситуаций, выработка концептуальных схем и интерпретационных клише, ставших тем дискурсивным материалом, из которого конструировалась рациональная, претендующая на объективность тотальность и единообразие действий, канцелярская документность [1, с. 50—51]. Один из чиновников, сравнивая свою службу до введения Общего учреждения министерств и после него, отмечал: «Вообще-то дела велись патриархально, по-отечески, может быть, и не особенно разумно, но человечнее, нежели ведутся ныне» [1, с. 47]. В результате произошел переход от повествования к трафарету, канцелярские универсалии были распространены на всё многообразие социальных реалий, имела место деперсонализация управления, когда люди на должности были заменены административными позициями, предпочтение стали отдавать ответам-штампам, из текста исчез рассказ об истории административных взаимодействий. Как итог — бумага превратилась в документ, и, по мнению Г. Орловой, это охраняется и по настоящее время.

Месту и роли паспорта в формировании советского общества в 1930-е годы посвящена статья Альберта Байбурина (Европейский университет, Санкт-Петербург). Автор, анализируя предпосылки введения паспортной системы в СССР в 1932 году и ее влияние на советское общество, высказывает мнение о том, что возникновение и функционирование идентификационных документов связано с недоверием к человеку, с презумпцией его ненадежности, точнее — недостоверности представляемых им сведений о себе. В этой связи надо отметить, что

сокрытие персональных данных было всегда, и в первую очередь оно порождено стремлением к безопасности. Достаточно обратить внимание на феномен тайного имени, имевший широкое распространение в прошлом и сохраняющийся в ряде случаев в настоящем. Другое дело, что в социальных практиках прошлого функцию удостоверения личности выполняла община в широком смысле этого слова, объединявшая абсолютное большинство людей. Разрушение общины либо выход из нее отдельных ее членов обусловил необходимость разработки новых технологий и соответствующих им форм удостоверения личности. Постепенно в этих целях стали использоваться документальные технологии, при этом наиболее распространенной формой удостоверения личности выступал паспорт. По мнению А. Байбурина, в СССР паспорт был призван быть инструментом, который «проявит» человека, сделает его видимым и полностью зависимым от власти. Посредством введения паспортной системы власть пыталась провести селекцию населения в целях выделения тех, кто достоин жить в крупных городах и «режимных» (паспортных) зонах, от всех остальных, прежде всего от сельского населения, не имеющего права покидать место жительства без особого на то разрешения со стороны местных властей [1, с. 78]. Автор считает, что из символа несвободы паспорт после введения паспортной системы в 1932 году превратился в привилегию ограниченного числа лиц, что привело к резкому повышению его статуса. Паспорт стал своеобразным «двойником» человека. Введение паспортной системы автор связывает с усилением авторитаризма, а применительно к 1930-м годам, — тоталитаризма. Иными словами, автор исследования делает акцент на «темной стороне паспорта и паспортной системы». Если паспорт — инструмент тоталитаризма, исчезнет ли он в ходе демократизации общества? Представляется, что не исчезнет, но совершенно по другим причинам, связанным с тем, что расширение прав и свобод граждан невозможно без усиления их ответственности перед обществом, что актуализирует задачу идентификации личности. В силу этого сама природа паспорта связана с социальными информационными технологиями, которые на практике могут использоваться властью в различных дискурсивных практиках.

Социальным эффектам фальсификации документов посвящена статья Елены Васильевой (Фонд «Общественное мнение», Москва). Автор отмечает, что главной социальной функцией документа является предоставление, прежде всего, значимой и достоверной информации. Именно поэтому роль документа резко возрастает в условиях современных социальных взаимодействий, специфика которых заключается в том, что они становятся все более абстрактными и неопределенными, «растянутыми» во времени и пространстве.

В этой ситуации существенно возрастает значимость документов, растет доверие к ним как источникам сведений о тех или иных контрагентах (банк, больница, вуз, работодатель) и об условиях взаимодействия с ними. Е. Васильева высказывает гипотезу о том, что, участвуя

в социальных взаимодействиях, связанных с риском, документы способствуют производству доверия, позволяя восполнить его дефицит [1, с. 106]. Автор отмечает, что документы вносят вклад в обеспечение связанности, согласованности социального мира в целом. Они выступают не только как нейтральные носители информации, но и как нечто большее, а именно, как ресурс конструирования и регулирования социального пространства.

Анализируя постсоветское общество, для которого характерен острый дефицит доверия к власти, Е. Васильева очерчивает достаточно противоречивую ситуацию российской «документности». С одной стороны, отмечает автор, растет доверие к документам. Без них часто невозможно осуществить даже простейшие действия, например оформить читательский билет, не говоря уже о более сложных (к примеру, зарегистрировать право собственности на недвижимость). С другой стороны, оформление документов воспринимается россиянами как мучительный и лишенный прозрачного смысла процесс. При этом в обществе до сих пор сохраняется мифологическое отношение к документу, связанное с верой в его могущество и значимость, а также в порочность чиновников и их враждебность по отношению к «соискателю» документа. Результатом этих противоречий, по мнению автора, становится стремление получить документ в обход положенных процедур, то есть, по сути, их фальсифицировать [1, с. 115—117]. В ходе проведенного Е. Васильевой исследования выяснилось, что, по мнению большинства респондентов (71 %), такой способ получения документов — распространенное явление. Более того, почти у половины респондентов (48 %) есть родственники или знакомые, которым приходилось прибегать к подобным приемам получения документов [1, с. 113]. Автор называет этот процесс «товаризацией» документов, которая ведет к формированию «рынка», прежде всего личных документов, что противоречит природе документа как таковой, поскольку документ не имеет потребительной стоимости и не подлежит купле-продаже, как и события, подтверждаемые им.

Вопреки этому документы превращаются в своего рода «ценные бумаги», которые могут быть конвертированы в самые разные блага — чаще всего в права, статусы, новые возможности. Следствием этих процессов является выхолащивание феномена документа, потеря им социального смысла, что в свою очередь ведет к анонимизации людей, усугублению непрозрачности их биографий и социальных характеристик как друг для друга, так и для властных инстанций [1, с. 118]. Распространение фальсифицированных документов делает социальных агентов «непрозрачными», снижает базовый уровень доверия в обществе, стимулирует дезинтеграцию, размывает социальную идентичность и ослабляет контроль. При этом, подчеркивает автор, в современной России основным субъектом фальсификации, «симуляции» документов является именно государственный аппарат, который стимулирует снижение доверия к самому себе, что в свою очередь ведет к дальнейшему росту спроса на документы,

в том числе и на «черном рынке», и ухудшению ситуации.

Второй тематический раздел сборника открывает статья американских ученых Фрэнсиса Блоуин и Уильяма Розенберга (США, Мичиганский университет) «Споры вокруг архивов, споры вокруг источников»². Статья посвящена проблеме интерпретации архивных документов, вовлекаемых в исторические исследования. Авторы отмечают, что столкнулись с этой проблемой в первой половине 1990-х годов в ходе подготовки в Национальном музее авиации и космонавтики Смитсоновского института в Вашингтоне выставки, посвященной «Эноле Гей» — самолету, сбросившему атомную бомбу на Хиросиму. Организаторы выставки планировали сбалансированно представить имеющийся материал, включая свидетельства о катастрофических последствиях бомбардировки для гражданского населения Японии, однако натолкнулись на крайне жесткое противостояние со стороны официальных властей. Двадцать четыре конгрессмена США выразили «беспокойство и озабоченность» тем, что устроители выставки намерены представить Японию «скорее невинной жертвой, нежели безжалостным агрессором» [1, с. 125]. Более того, позже при участии Ассоциации ВВС США, был создан новый цифровой архив «Энолы Гей» (www.afa.org/media/enolagay) с целью обеспечить адекватное отражение «подлинной» истории [1, с. 126—127]. По мнению авторов рассматриваемой статьи, полемика в связи с этим самолетом показала, что сами исторические артефакты, а заодно и их хранилища, могут выступать в качестве объектов острых дискуссий и что историческая «нейтральность» архивов и архивистов — не более чем миф.

Отсюда возникает новая проблема, связанная с «прочтением» узора архивной ткани, состоящей из идеологических узелков и лакун. Соответственно способность историка критически читать документы как «вдоль», так и «поперек» «волокон архивной ткани» открывает возможность альтернативных интерпретаций и нарративов. Таким образом, архивы, по мнению авторов, являются не только культурным пространством, где оспариваются значения исторических источников, но и пространством институциональным, где оспариваемые представления о прошлом зависят от тех способов, какими смысл источников был скрыт, затемнен или, что еще важнее, навязан архивными практиками и установками [1, с. 130].

Способность архивов выступать в качестве «агентов» и даже «авторов» своих источников ведет, по мнению авторов, к возникновению нового явления — так называемых «архивов идентичности», нацеленных на формирование своей собственной системы авторитетов и источников. Они организуются с учетом новых представлений о том, что важно с исторической точки зрения для репрезентации личности с учетом ее пола, этнической и расовой принадлежности, гражданства. Такими стали цифровой архив «Энолы Гей», Архив женской истории в Рэдклиффе, Архив лесбиянок и геев в Сан-Франциско и т. д.

² Сокращенный вариант одной из глав книги этих авторов [3].

Характерная особенность «архивов идентичности», отличающая их от традиционных архивов, заключается, по мнению авторов статьи, в бессистемности авторитетных концепций, структурирующих собрания таких архивов, и в явном изменении роли архива как формально нейтрального получателя документации, производимой институтами, отдельными лицами или агентствами, перед которыми несет ответственность [1, с. 145].

Подводя итоги, Ф. Блоун и У. Розенберг подчеркивают, что проблема архивов, как и проблема «авторов», не нова и имеет длительную историю, уходящую корнями в Средневековье. Документы, возможно, и «говорят сами за себя», но в создании этого «голоса» активно участвуют архивисты, поскольку репрезентации исторической правды постоянно вращаются вокруг заданных архивных категорий отбора и хранения [1, с. 149—150].

В основе статьи Бориса Степанова (РГГУ, Москва) «Теория документа и культура истории» — социологический опрос, проведенный среди ведущих российских историков по поводу современных представлений о природе исторического документа, его «правде» в позитивистской трактовке Л. Ранке, специфике отношения историка к документу и его доказательной силе.

Исследуя место и роль документа в современных исторических исследованиях, автор приходит к выводу, что история наряду с документоведением, архивоведением, библиографией, информатикой и пр. должна быть осмыслена как одна из наук, занимающихся специализированной рефлексией о документе, а не просто как наука о прошлом [1, с. 185]. Анализируя состояние современных исследований документа, автор с сожалением констатирует трудность выведения рефлексии о документе за узковедомственные рамки архивоведения и делопроизводства, зафиксированные государственными стандартами, и в то же время пишет о ее сближении с социологией, антропологией и историей культуры. Б. Степанов рассматривает также неудачную попытку универсализации понятия «документ», предпринятую в рамках построения «общей теории документа» (Е.А. Плешкевич, Г.Н. Швецова-Водка).

Переходя от изучения документа вообще к исследованию исторического документа, Б. Степанов сужает дисциплинарное пространство, предлагая решать этот вопрос таким историческим субдисциплинам, как источниковедение, архивоведение и археография. Во взаимодействии этих дисциплин, отмечает автор, и формируется современное представление о документе, или историческом источнике, как объекте изучения историков [1, с. 189]. Понятие «документ» здесь употребляется в качестве синонима «исторического источника». Как представляется, позиция Б. Степанова достаточно противоречива: с одной стороны, предлагается расширить рамки рефлексии по поводу документа как такового, а с другой — свести все многообразие рефлексий по поводу исторического источника — источника информации о прошлом — к рефлексии о документе, как материализованном феномене достоверности. Неравнозначность этих рефлексий представляется нам очевидной.

Проблеме использования феномена документа и документальности в литературе посвящено исследование Ирины Каспэ. Литературная теория использует понятие «документ» в первую очередь и почти исключительно для того, чтобы очертить рамки своего предмета. Под документом обычно подразумевается «фактуальное повествование», являющееся нарративной противоположностью литературного вымысла («фикционального текста», «fiction»). В дополнение к этому в стилистическом плане текст документа отличается повышенной структурированностью, поскольку формализован. Резюмируя сложившиеся подходы, можно отметить, что отличия литературы от документа преимущественно касаются содержательных и структурных аспектов. Однако автор полагает, что использование коммуникативного подхода позволяет расширить наши представления о данной проблеме. Статус документа и статус литературы, отмечает И. Каспэ, подразумевают разные модусы прочтения, отсылают к разным навыкам рецепции и, главное, задают разные режимы читательской (и авторской) идентичности [1, с. 270]. Наложение разных режимов восприятия, по мнению автора, создает возможности взаимодействия литературности и документности. Литературные тексты заимствуют существующие в культуре конфигурации документов и даже пытаются их имитировать, наконец, сами приобретают статус документов в глазах своих читателей, или же в них приводятся размышления о документе и создается его мифология, документы используются в качестве «рабочего материала» [1, с. 270].

На примере нескольких современных литературных событий автор анализирует использование документности в литературе. К одному из таких событий И. Каспэ относит «наивное письмо», определяемое также метафорой «человеческий документ». По мнению социологов и лингвистов, «наивное письмо» — это вид речевой деятельности, свойственный простым людям. Оно не поддается однозначной идентификации и является «отклонением от нормы» с точки зрения представлений о необходимости языковой компетенции социальных субъектов. Петр Палиевский в 1970-х годах определял «человеческий документ» как «невольное искусство», «непреднамеренно всплывшие на поверхность “письмена”, не имевшие художественной цели», в конечном счете — как «литературу без писателя». В архивоведении термин «человеческий документ» использовался отдельными учеными в контексте устной истории, связанной с инициативной записью воспоминаний, сообщений и т.п. с помощью обычного письма или технических средств [4].

Обращаясь к метафоре «человеческий документ», получившей распространение в отечественной литературной критике с 2000-х годов, И. Каспэ предполагает радикальное отождествление литературности и документности. Причины этого она видит в том, что иллюзия «народного гласа», «голоса реальности или жизненной правды», свойственная «человеческим документам» и достигнутая стилистическими средствами, порождает у читателя иллюзию их достоверности и, таким образом, документальности литературы.

Другим литературным событием выступает «большая литература», обладающая документностью и тем самым противостоящая «постмодернистскому недоверию» к любому тексту, что в свою очередь было вызвано постепенной утратой документами удостоверяющих функций в связи с принципиальной невозможностью аналитического различия фальсификата и документа и превращением последнего в симулякр. По мнению И. Каспэ, эффект документности в «большой литературе» достигается за счет умения автора работать с архивными материалами и использовать документ в качестве надежного фундамента для литературного воображения и благодаря активному осмыслению проблемы исторической памяти [1, с. 281]. «Опираясь на документ», развиваются особые типы литературного повествования, определенные Линдой Хатчин как «историкографическая метапроза»; это свидетельствует о шаткости границ между историческим и литературным.

Проанализировав метафору человеческого документа в романе Михаила Шишкина «Венерин волос» и документную специфику «большой литературы» на примере романа Александра Терехова «Каменный мост», И. Каспэ приходит к выводу, что в данных произведениях авторы идеализируют документ, присваивая ему именно те характеристики, нехватку которых обнаруживают.

К сожалению, жесткие границы жанра рецензии не позволяют охватить все статьи, опубликованные в сбор-

нике. Назовем авторов, принявших участие в создании сборника, но не попавших в наш обзор. Это Святослав Каспэ, Елена Рождественская, Олег Аронсон, Нина Со-сна, Елена Михайлик, Илья Кукулин, Ольга Бредникова и Оксана Запорец, Михаил и Екатерина Шульманы, Виктор Вахштейн, Александр Филиппов.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что проведенное исследование раскрывает новые аспекты феномена «документ», прежде всего в контексте его социокультурного статуса. Поэтому предложенный Ириной Каспэ термин «документность» выглядит методологически оправданным, однако его окончательная «научная прописка» возможна лишь по результатам дальнейших теоретико-методологических исследований и построений.

Список литературы

1. Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / сб. ст.; под ред. И.М. Каспэ — М.: Новое литературное обозрение, 2013.
2. Levy D.M. Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age. — N.Y.: Arcade Publishing, 2003.
3. Blouin F., Rosenberg W. Processing the past: Contesting Authority in History and Archives. — N.Y.: Oxford University Press, 2010.
4. Хубова Д.Н. Устная история и архивы: зарубежные концепции и опыт: дис. ... канд. ист. наук. — М., 1992.

УДК 711 (470)
ББК Н0В121

В.А. МОИСЕЕНКО

СТОЛИЦА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНСКОГО БРОДЯГИ

Рассмотрен ряд вопросов, связанных с описанием Санкт-Петербурга конца XIX века американцем Джозайей Флинтом в его книгах «Странствия с бродягами» и «Моя жизнь». Выявлены причины относительно малой популярности книг этого автора.

Ключевые слова: Джозайя Флинт, «Странствия с бродягами», «Моя жизнь», Санкт-Петербург, Вяземская лавра.

Североамериканец Джозайя Флинт (1869—1907) родился в штате Висконсин, на землях, расположенных к юго-западу от Великих озер. Его родители принадлежали к консервативной протестантской секте меннонитов, известной своими строгими моральными нормами. Но как ни странно, отпрыски подобных благочестивых семейств фигурировали на страницах тогдашних криминальных хроник едва ли не чаще, чем их менее знакомые с апостольскими наставлениями сверстники. Сам Джозайя, бросивший колледж, побывавший в тюрьме, бежавший из исправительной школы и успевший получить воровскую кличку «Чикагская Сигарета», некоторое время бродяж-

ничал по своей собственной стране, а затем, переплыв в должности корабельного кочегара Атлантический океан, продолжил скитания по Западной Европе — Германии, Австро-Венгрии, Норвегии, Англии, Швейцарии, Италии. Недостаточный, мягко скажем, образовательный ценз не мешал ему заводить знакомства со всемирно известными деятелями культуры этих стран — вплоть до Генрика Ибсена.

Но еще более невероятным выглядит его личное десятидневное общение с графом Львом Николаевичем Толстым в Ясной Поляне. Формальным поводом к посещению России для Флинта стало открытие в Нижнем Новгороде

XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки (9 июня — 13 октября 1896 года)¹. Иностранным корреспондентам, собиравшимся освещать работу выставки, царское правительство выдавало бесплатные трехмесячные билеты, позволявшие путешествовать в первом классе по всем (!) железнодорожным линиям страны. Получив стараниями влиятельных друзей такой билет, Флинт смог — несмотря на чрезвычайную ограниченность в денежных средствах (всего 75 долларов) — проделать по нашей стране путь, в целом составляющий не менее 20 тыс. км.

Фантастическая дешевизна столь впечатляющего даже по нынешним временам вояжа объясняется целым рядом особых приемов, которые применял наш путешественник. Так, чтобы не тратиться на гостиницы, он ночевал в поезде — благо, что тогдашние вагоны первого класса были оснащены весьма комфортными спальными местами. По словам самого Флинта, «когда близилась ночь, я преспокойно занимал постель в каком-нибудь поезде дальнего следования и таким образом мог выспаться. По утрам я выходил и осматривал окрестности либо продолжал путь в поезде» [1, р. 228; 2, с. 15]. Подобная практика приносила еще одну выгоду — не приходилось тратиться на паспортные сборы в гостиницах, что в России конца XIX века выливалось для путешественника в немалые расходы.

Каждый из эпизодов российского турне Джозайи Флинта — от визита к Толстому и до нахождения при генерале Куропаткине во время боевых столкновений с «туркоманами» в Средней Азии — достоин отдельной развернутой статьи. Мы же остановимся на пребывании Флинта в Санкт-Петербурге в последние месяцы 1896 и в первом квартале 1897 годов. Именно в этот период сделан фотоснимок, который использован при создании коллажа, помещенного в начале статьи. (В оригинале Флинт представлен на фоне огромной поленицы из толстых древесных стволов, занимающей целиком весь задний план). Эта фотография помещена как минимум в двух написанных нашим американцем книгах — «Странствия с бродягами» («Tramping with Tramps» [3]) и посмертно изданной «Моей жизни» («My Life» [1]).

Оставаясь верным уже освоенному во время своих прежних путешествий стилю социальной мимикрии, Флинт облачен в наряд, ничем не отличающий его от петербургского мастерового или разносчика. Что же касается русского языка, то его Флинт более или менее освоил, пока бродяжничал ранее в схожем отрепье за компанию с неким московским студентом в Витебской губернии, между городами Полоцк и Динабург (нынешний Даугавпилс в Латвии). Как в провинциальной России, так и в ее столице основное внимание американца было сосредоточено на вещах и явлениях, которыми рядовые туристы стараются не интересоваться. «Занимаясь своими исследованиями, — пишет Флинт, — я внимательно осматривал пристанища местных босяков и

посетил, среди прочих, печально известный дом Вяземского, худшую из трущоб, какие я когда-либо и где-либо видел» [1, р. 258; 2, с. 90]. Речь здесь идет о петербургском аналоге московского Хитрова рынка — пресловутой «Вяземской лавре». Это был комплекс домов, располагавшихся рядом с Сенной площадью, в треугольнике, образованном Забалканским (ныне Московским) проспектом, Горсткой улицей (ныне улица Ефимова) и набережной реки Фонтанки. К слову сказать, с этим, равно как и с соседними, кварталами каждый российский школьник заочно знакомится на уроках литературы при изучении романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

И хотя отсюда не более получаса ходьбы до знаменитых архитектурных шедевров северной российской столицы — Зимнего дворца, Исаакиевского собора, Адмиралтейства, до набережной Невы, с которой открывается захватывающий вид на стрелку Васильевского острова и Петропавловскую крепость, мы напрасно стали бы искать у Флинта хотя бы упоминания об этих объектах. Более того, американский бродяга с каким-то непонятным ожесточением нападает на своих соотечественников, стремящихся взглянуть на заморские достопримечательности: «Американцы толпами стекаются в Европу и лихорадочно мечутся от одного города к другому, точно сама их жизнь зависит от возможности поглазеть на всяческую чепуху <...> Подавляющее большинство мчится вперед, расталкивая друг друга, они забираются в самые потаенные “исторические” уголки, и для многих из них — вероятно, почти для всех — Европа становится лишь музеем предметов, “отмеченных звездочкой” в путеводителе по прихоти составителя» [1, р. 230; 2, с. 16].

Сам же Флинт если и называет какое-либо известное петербургское здание или ансамбль, то лишь с целью либо преподнести читателю очередное банальное противопоставление из разряда «принц и нищий», либо просто для того, чтобы точнее локализовать притон или ночлежку, о которых он далее будет вести речь. Например: «В одну зимнюю ночь 1896 года (мне говорили, что с тех пор ничего не изменилось) здесь в пяти двухэтажных домах, расположенных на пятачке размером с бейсбольное поле, спали 10400 мужчин, женщин и детей. Всего лишь в сотне шагов находится Аничков дворец» [1, р. 258; 2, с. 90]. Или: «Облаве, в которой я участвовал (в качестве наблюдателя. — М. В.), подверглась ночлежка поменьше, рядом с монастырем Александра Невского» [1, р. 259; 2, с. 91].

Откровенно говоря, при чтении книг Флинта становится жаль автора, принципиально отказывающегося разнообразить свои повествования о бродягах хотя бы небольшими отступлениями на иные темы. Как здесь не вспомнить о диаметрально противоположном явлении — творческой манере Александра Дюма-отца.

При рассказе о том же Аничковом дворце, а также о расположенном по соседству одноименном мосте, последний, смешав в известной одному ему пропорции быть с небылью, сотворил изящную микроновеллу, вполне до-

¹ Даты приведены по новому стилю. — В.М.

стойную Декамерона и тем более права быть приведенной в настоящей статье в качестве поучительного примера [4, р. 343; 5, с. 153]:

«Когда он (Николай I. — *М.В.*) велел поставить на Аничковом мосту четыре бронзовых скульптуры лошадей, на крупе одной из них нашли следующую надпись:

Барон фон Клодт приставлен ко кресту
За то, что на Аничковом мосту
На удивленье всей Европы
Он выставил четыре голых ж...

Начальник полиции доложил об этом императору, и тот приписал под четверостишием:

Сыскать мне сейчас же пятаю ж...
И расписать на ней Европу.
Быть посему. Николай».

Интересно, как Дюма перевел на французский язык эти достаточно игривые поэтические строки [4, р. 343]:

Rassemblez donc l'Europe entière
Pour lui montrer quatre derrières!

И распоряжение Николая:

Chercher le cinquième derrière;
Y dessiner l'Europe entière.

Впрочем, даже при всем нашем старании трудно представить, чтобы Джозайя Флинт обогатил англоязычную поэзию подобного рода опусом. Муза его куда более угрюма, хотя и не лишена пророческого дара. Подтверждением тому может служить следующий описанный им эпизод: «Как-то раз глубокой ночью офицер полиции и несколько городских повстречали одну женщину из Армии Спасения, выходившую из самого обветшалого здания. Она посещала ночлежку по миссионерской надобности. — Боже мой! — воскликнул офицер, увидев ее без сопровождающих. — Вы здесь одна? — О нет, офицер, не одна, — отвечала бесстрашная маленькая женщина. — Со мною Бог. — Гм, — хмыкнул офицер. — В компании одного Бога я сюда ни за какие деньги не сунулся бы» [1, р. 258—259; 2, с. 90—91].

Более чем вероятно, что от этих строк у читателя останется в памяти разве что красное словцо, оброненное офицером. Если, конечно, не взглянуть на карту, и не обнаружить, что описанная сцена происходила не столь уж далеко от недоброй памяти Чубарова (ныне Транспортного) переулка. Того самого, что через три десятилетия, в 1926 г., даст название пресловутому Чубаровскому процессу с чуть ли не тремя десятками подсудимых, всколыхнувшему всю страну (к тому времени уже СССР).

В целом же личность самого Джозайи Флинта куда более интересна и колоритна, нежели его сочинения. Дополнительный «шарм» придает ему пряный контраст между обликом оборванца и весьма загадочной по своей природе опекой со стороны сильных мира сего.

Так, по Петербургу он гулял с совершенно уникальным документом — письмом от градоначальника генерала Клейгельса, адресованным городской полиции. В письме говорилось: «Податель сего — Джозайя Флинт, американский гражданин. В Петербурге находится для изучения условий жизни в городе. Ни при каких обстоятельствах не подлежит аресту за бродяжническое поведение» [1, р. 261—262; 2, с. 96]. По этому поводу Флинт не без доли иронии замечает: «Американский посланник в России сказал мне, что с таким письмом в кармане я вполне мог бы безнаказанно совершить убийство» [1, р. 262; 2, с. 96].

После того, как петербургский этап бродяжничества Флинта завершился и он вновь принял респектабельный вид, другой знакомый американец пригласил его посмотреть на «неизвестный» Петербург. Флинт согласился, но описание данной экскурсии заняло у него буквально одну строку: «Смотреть оказалось почти нечего, все это я не раз видел в других городах» [1, р. 262; 2, с. 96—97]. Из контекста не вполне ясно, к чему именно относится столь суровый приговор — к художественным сокровищам Петербурга или изыскам ночной жизни, которую ведут столичные «сливки общества». Если судить по содержанию и настрою всей книги, то не исключено, что сразу и к тому, и к другому. В связи с подобной позицией Флинта автору статьи по странной ассоциации вспомнился тот категоричный тон, каким Чацкий в «Горе от ума» читает нотацию Молчалину:

Когда в делах — я от веселий прячусь,
Когда дурачиться — дурачусь,
А смешивать два эти ремесла
Есть тьма искусников, я не из их числа [6, с. 106].

По правде говоря, ценность предлагаемого в четверостишии рецепта с точки зрения формирования на его основе соответствующего стиля жизни и творчества вызывает весьма большие сомнения. В частности, не исключено, что именно упорное нежелание Джозайи Флинта привнести в свои сочинения толику занимательности и тематического разнообразия стало одной из тех основных причин, которые лишили его широкой читательской аудитории даже на своей родине — в США.

Список литературы

1. Flynt J. My Life. — N.Y.: The Outing Publishing Company, 1908.
2. Флинт Дж. Хобо в России. — М.: Salamandra P.V.V., 2009.
3. Flynt J. Tramping with Tramps. — New York: The Century Co, 1907.
4. Dumas A. Impressions de Voyage. En Russie. — Paris: Éditions François Bourin, 1989.
5. Дюма А. Путевые впечатления в России. В 3 т. — Т. 2. — М.: Ладомир, 1993.
6. Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. — М.: Сирин, 1997.

УДК 008(091):82-343.5
ББК ТЗ(2)43-7я

Е.В. СОКОЛЬНИКОВ
(ИЕРОМОНАХ РОМАН)

**АГИОГРАФЫ
ЕПИФАНИЙ ПРЕМУДРЫЙ
И ПАХОМИЙ СЕРБ:
ПРОБЛЕМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ
АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В
«ЖИТИИ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО»**

«Житие преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергия чудотворца» — уникальный памятник древнерусской агиографической литературы, повествующий о подвиге великого заступника и печальника Земли Русской. Его создателями были ученик преподобного Епифаний Премудрый и приехавший на Русь Пахомий Логофет (Серб). В статье проведено идейное, образное и стилистическое сопоставление различных сочинений Епифания с произведениями Пахомия. Это сопоставление позволило показать, что Епифаний Премудрый и Пахомий Логофет по-разному оценивали значение подвижнической жизни Сергия Радонежского.

Ключевые слова: преподобный Сергей Радонежский, Русская православная церковь, Троице-Сергиев монастырь, объединение русских земель, Куликовская битва, агиография, текстология, редакции жития, Епифаний Премудрый, Пахомий Логофет (Серб).

В 2014 году Россия празднует 700-летие преподобного Сергия Радонежского. Подготовка к празднованию этой даты ведется как церковью, так и государством. На современном этапе развития российской государственности на фоне разобщенности и возрастающего индивидуализма важны поиски национальной идеи и путей консолидации общества. Авторы «Жития» поведали потомкам о Сергии Радонежском как выразителе идеи единения, которая послужила фундаментом развития государства Российского.

«Житие преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергия чудотворца»¹, составленное в 1406—

¹ Далее — «Житие».



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

1419 годы Епифанием Премудрым и во второй четверти XV века переработанное Пахомием Логофетом (Пахомий Серб), — одно из лучших произведений древнерусской агиографической литературы. В последующем развитии русской литературы это «Житие» стало одной из формально-содержательных «матриц», обусловивших разнообразие диалогически ориентированных жанровых форм, повлиявших на духовно-нравственное становление русской культуры.

К сожалению, до настоящего времени никому не удалось провести научную реконструкцию «Жития» с необходимой (бесспорной) исторической и лингвистической аргументацией, с полноценным текстологическим анализом, при всестороннем (идейном, образном, стилистическом) сопоставлении с другими сочинениями Епифания, а также с произведениями Пахомия, основного редактора епифаниевского оригинала. Думается, ученым еще предстоит трудная и длительная работа, прежде чем можно будет приступить к научной реконструкции этого уникального памятника.

Поскольку «Житие» это основной источник сведений о преподобном, то в связи с предстоящим празднованием ученые, без сомнения, обратятся к этому памятнику древнерусской литературы, чтобы с высоты современного знания и современного уровня развития гуманитарных наук осмыслить роль Троицкого Игумена в русской истории.

История создания памятника и отражение авторского замысла в его редакциях

«Житие Сергия Радонежского» — памятник агиографии, посвященный известному церковному и общественно-политическому деятелю Руси второй половины XIV века, создателю и игумenu подмосковного Троицкого (впоследствии Троице-Сергиева) монастыря. Основным источником биографических сведений о Сергии Радонежском — древнейшие редакции его Жития. Поддерживая политику централизации, которую проводили московские князья, Сергей Радонежский оказался в центре общественно-политической жизни Руси того времени. Он был сподвижником московского великого князя Дмитрия Донского в его подготовке к Куликовской битве, вместе с митрополитом московским Алексием стоял у истоков монастырской реформы в Русской церкви, усмирал сепаратистские стремления удельных суздальских и рязанских князей (Бориса Константиновича и Олега Ивановича). Его ученики и сподвижники стали основателями многочисленных «общежительных» монастырей — Андроникова, Симонова, Саввино-Сторожевского, Голутвина, Высоцкого, Киржачского и других.

Древнейшая редакция Жития великого подвижника была создана Епифанием Премудрым, современником и учеником Сергия, через 26 лет после его смерти, то есть в 1417—1418 годах. Епифаний с присущей тщательностью писал Житие на основании собственных воспоминаний и рассказов очевидцев, подобранных в течение двадцати лет документальных данных, подготовив «такового

списания свитки» «запаса ради, и памяти ради, и пользы ради» [1, с. 259].

Вопрос о редакциях Жития стоит достаточно остро в научной литературе. До настоящего времени у историков литературы нет твердо установившегося взгляда на принадлежность различных редакций Жития Епифанию или Пахомию. Между исследователями [2—4] нет даже согласия о количестве редакций: две, три, семь, девять, двенадцать.

Совершенно очевидно, что Епифаний не дожил до обретения мощей преподобного, из чего понятно, что главы, повествующие о канонизации и чудесах Сергия, принадлежат перу Пахомия Логофета. Кроме того, следует учитывать, что первоначальный вид памятника (и в его древнейшей редакции, созданной Епифанием, и в последующих ее переработках) не сохранился. Текст древнейшей редакции «Жития» рассыпан в виде фрагментов в составе последующих компилятивных редакций и может быть лишь в какой-то степени реставрирован на основании поздних редакций XVI века.

В рукописной традиции «Житие» представляет собой разделенное на тридцать глав повествование о преподобном Сергии от его рождения до самой смерти. Обычно это повествование сопровождается предисловием, рассказами о посмертных чудесах святого, похвальным словом ему и молитвой к преподобному. Собственно с именем Епифания Премудрого исследователи связывают предисловие, тридцать глав жизнеописания и Похвальное слово. Более того, некоторые из исследователей даже полагают, что именно такой состав отражает первоначальную структуру Жития. Указывают также и на стилистическое соответствие текста пространной редакции писательской манере Епифания [5].

Историк В.О. Ключевский считал, что первым литературным трудом Пахомия Логофета (Серба) на Руси было именно «Житие Сергия Радонежского»: «Как писатель, владевший правильным книжным стилем, умевший написать “Житие” святого как следует, он был нужным человеком в монастыре, об основателе которого братия еще не могла послушать подобающего чтения в церкви в день его памяти: “Житие”, написанное Епифанием, было слишком обширно для этого и притом ничего не говорило ни об открытии мощей святого, ни о чудесах, после того совершившихся. С обретения мощей уже праздновали торжественно Сергию; но не видно, чтоб до Пахомия была написана особая служба на память его. Это делает вероятным, что вместе с “Житием” Пахомий составил и службу Сергию, помечаемую в рукописях его именем и помещенную уже в сборнике 1459 года. Таким образом, Пахомий получал значение официального агиобиографа и творца канонов и пользовался большой литературной известностью в русской церковной среде» [3, с. 218].

В научной литературе было высказано и конкретизирующее мнение относительно текста исследуемого агиографического памятника, который только и мог быть создан Епифанием Премудрым. Видимо, из числа ее тридцати глав его перу последнего принадлежат лишь первые десять, то

есть текст, заканчивающийся главой «О худости порт Сергиевых и о некоем поселянине»; последующий же текст — оставшиеся 20 глав, начиная с главы «Об изведении источника» — является позднейшей компиляцией. Однако если эта двадцатисловная часть Жития и представляет собой переработку текстов, произведенную Пахомием Логофетом, то основу ее, несомненно, составили несохранившиеся записи Епифания. Таким образом, в целом она все-таки в какой-то мере отражает его замысел [6].

«Житие Сергия Радонежского» — ценнейший из дошедших до нас памятников. Здесь содержатся достоверные сведения о жизни и деятельности преподобного Сергия. До наших дней не сохранилось каких-либо его произведений — посланий, поучений, проповедей. То немного, что мы знаем о великом старце, как называли Сергия современники, отражено главным образом в его житии.

Епифаний Премудрый и особенности авторского стиля (на примере текста «Жития Сергия Радонежского»)

Жанровые стили древнерусской литературы, сформировавшись в раннюю эпоху своего становления, не были неизменными. Канон обогащался за счет привнесения новых элементов. В русской агиографии рубежа XIV—XV веков именно Епифаний Премудрый создал особую стилистическую разновидность украшенного риторического жития, восходящего к традициям ораторского искусства.

У Епифания Премудрого, русского писателя XV века, встречаем, по словам В.О. Ключевского, «два условия, которые редко соединяются в наших позднейших агиобиографах: он обладал литературным талантом, вооруженным обширной начитанностью, и был близким свидетелем событий, которые описывал или знал их из верных источников. Притом в его литературном положении была особенность, не существовавшая позднее: он писал в то время, когда стиль житий на Руси еще только устанавливался, не затвердев в неподвижных холодных формах, поэтому его витийство не знает границ» [3, с. 112]. Исследуя такой выдающийся памятник древнерусской литературы, как «Житие Сергия Радонежского», необходимо четко представлять себе фигуры его авторов и их духовные приоритеты. Это позволит более глубоко и правильно понять сам памятник и историческую эпоху.

Епифаний Премудрый (вторая половина XIV — первая четверть XV века) — инок Троице-Сергиевского монастыря, выдающийся агиограф, эпистолограф, летописец начала XV века. Постригся и учился в Ростовском монастыре Св. Григория Богослова, так называемом Затворе [7]. На рубеже XV века разворачивается творчество этого выдающегося русского писателя. Сведения о его жизни довольно скудны. Даже относительно объема его творчества до сих пор многое остается невыясненным. Родился Епифаний, по-видимому, в Ростовской области, но год его рождения точно не установлен. В молодых годах становится иноком Ростовского монастыря. На этот путь, вероятнее всего, его толкнула жажда знаний. Первые свои шаги на поприще

духовного служения Епифаний сделал во второй половине XIV века в Ростовском монастыре Св. Григория Богослова, «нарицаемом Затворе близ епископии» [8, с. 434]. Этот монастырь был известен богослужением на греческом языке параллельно с церковнославянским, а также богатой библиотекой, в которой, помимо славянских, содержались и греческие книги: «книги многи бяху ту доволны» [8, с. 434]. Так что Епифаний изучил здесь греческий язык и хорошо усвоил библейские, святоотеческие и агиографические тексты. Он был одним из образованнейших людей своего времени. О начитанности Епифания В.О. Ключевский говорит: «По цитатам в трудах его видно <...> что он читал хронографы, палею, лествицу, патерик и другие церковно-исторические источники, также сочинения черноризца Храбра. В житии Сергия он приводит выдержки из житий Алимпия и Симеона Столпников, Федора Сикста, Ефимия Великого, Антония, Феодора Едесского, Саввы освященного, Феодосия и Петра митрополита по редакции Киприана; наконец характер изложения обличает в Епифании обширную начитанность в литературе церковного красноречия» [3, с. 110]. Надо думать, свои книжные знания Епифаний укрепил также личными впечатлениями, побывав в Константинополе, на Афоне и на Святой Земле. Наконец, большую роль в деле его образования сыграло общение с будущим святителем Пермским Стефаном, также подвизавшимся в Григорьевском монастыре.

В заглавии Похвального слова Сергию Радонежскому Епифаний Премудрый назван «учеником его» [1, с. 406]. Известно, что он лично знал Сергия Радонежского и жил в его монастыре. Агиограф был знаком с Феофаном Греком и любил беседовать с ним. Будучи признанным мастером своего дела, Епифаний, «по всей видимости, служил двум русским митрополитам — Киприану и Фотию: одному как публицист-летописец, другому как анонимный соавтор одного из его посланий» [9, с. 218].

По мнению Г.М. Прохорова, Епифаний был причастен и к московскому летописанию, так как выполнял заказы составителя общерусского летописного свода². Исследователь считает, что перу этого древнерусского книжника принадлежит «Слово о житии и о преставлении великого князя», «по-видимому, он же оплакал в общерусской летописи и разоренную при нашествии Тохтамыша Москву и избитых горожан, подобным же образом там же оплакал двух своих выдающихся современников — митрополита Киприана и епископа Арсения Тверского» [9, с. 218].

В 1408 году во время нашествия Едигея Епифаний, забрав свои книги, бежал в Тверь, после чего вернулся в Троице-Сергиев монастырь, где в 1418 году закончил требовавшую его присутствия работу над «Житием» основателя обители Сергия Радонежского. Писать его Епифаний начал, по его собственным словам, «по лете убо едином или по двоя по преставлении старцеве» [1, с. 256].

² Общерусские летописные своды — летописные памятники XI—XVI вв. излагали историю отдельных областей и княжеств с общерусской точки зрения.



Икона преп. Сергия Радонежского, чудотворца

Сам автор многократно упоминает в своем произведении, что лично знал преподобного Сергия и был свидетелем многих его чудес. Именно любовь к святыне подвигает древнерусского книжника собирать различные свидетельства святости старца. Преподобный Сергий умер в 1392 году, так что начало работы над его агиобиографией приходится на 1393 или 1394 годы. Над ней Епифаний трудился более четверти века. Автор догадывается, что прошло двадцать лет после смерти Сергия, а жития его никто не составил. «И имеях же у себе за 20 лет приготованы такового списания свитки» [1, с. 258], книжник создает одно из самых значительных произведений древнерусской письменности. Манера письма Епифания Премудрого отражала не только нормативы его времени и свойства его собственной личности, но

также и личности того, на кого был направлен его мысленный взор. Будучи прекрасно образованным и начитанным писателем-профессионалом, имея свои приемы и привычки, Епифаний владел множеством литературных форм, сочетая при этом стилистическую изысканность с ясностью и динамичностью сюжетного развития, а подчас и с необычайно простым языком, близким к бытовому разговорному, благодаря чему и мог дать почувствовать личность того, о ком писал.

Видимо, смерть помешала агиографу полностью закончить задуманное Житие. Однако труд его не пропал. Во всяком случае, в одном из списков Жития есть указание, что оно «прежде списано бысть от духовника мудрейшаго Епифания, последи же преписано бысть от священноинника Пахомия Святыя горы» [10, л. 279].

Начиная с XIX века, епифаниевские сочинения исследуются учеными-филологами в разных аспектах, и на сегодняшний день существует большая литература, посвященная творчеству этого древнерусского книжника. Д.С. Лихачев [11—13], В.П. Адрианова-Перетц [14], В.П. Зубов [5], В.О. Ключевский [3], Б.М. Клосс [15], Р. Пиккио [16], Г.М. Прохоров [9, 17] — вот лишь краткий перечень тех выдающихся ученых, которые исследовали литературное наследие Епифания Премудрого. Комплекс проблем и вопросов, связанных с именем этого писателя, обширен и, без сомнения, потребует усилий еще многих поколений исследователей — историков, литературоведов, лингвистов, текстологов, источниковедов.

Большинство ученых разделяет мнение, что литературная теория Епифания Премудрого была прогрессивна. Рассказ о святости предмета изображения, о его неизреченности, недостижимости требовал от писателя все новых и новых попыток адекватного изображения описываемого. Говоря о бессилии человеческого слова, автор вынужден был тщательно работать над языком своего сочинения. Этот напряженный труд привел агиографа к стилистическому новаторству и словотворчеству, что высоко поднимает значение его деятельности. В оценке литературной теории Епифания Премудрого О.Ф. Коновалова приходит к выводу, что «...эта теория обогатила русскую литературу новыми способами художественного мастерства, а русский литературный язык новыми словами, метафорами, эпитетами, сравнениями» [18, с. 211].

Что в настоящее время известно о процессе создания «Жития» Епифанием, о том, как он работал? На подготовительном этапе (1373—1374 и до 1393—1394 гг.) он вел свои записи о Сергии, имеющие цену очевидных свидетельств. У Епифания были также написаны черне отдельные главы, которые находились в композиционном беспорядке, или, по его словам, «предняя назади, а задняя напреди» [1, с. 258]. Приступив к созданию целостной биографии преподобного, писатель остро ощутил неполноту сведений с 1314 по 1374 год, когда инок Епифаний не знал Сергия. И потому Епифаний особо отмечает, что он стал беседовать со старцами, родственниками Сергия и близкими ему людьми, чтобы пополнить свои знания о Преподобном. Понятно, что наиболее достоверной должна быть та часть «Жития», которая написана Епифанием на основе личных знаний о Сергии Радонежском. К глубокому сожалению, можно констатировать, что как раз эта часть предстает перед исследователем в самом хаотичном виде, вероятно, потому, что на ней было сосредоточено основное внимание последующих редакторов этого памятника.

По предисловию к «Житию» видно, что работа Епифания над литературным текстом шла необычайно трудно: он сетует, что им часто овладевали сомнения, колебания и даже отчаяние. После того, как Епифаний кратко поведал о своей подготовительной и литературной работе над агиобиографией Сергия, он перешел к рассказу о своих переживаниях и о своем умонастроении в годы создания

литературного текста произведения. Этот рассказ — редкий случай психологического самоанализа агиографа, и потому представляется целесообразным внимательно рассмотреть размышления автора о самом себе. «И сице ожидающе ми в таковая времена и лета, и жадающе ми того, дабы кто паче мене и разумнее мене описаль, яко да и аз шед поклонюся ему, да и мене поучит и вразумит. Но распытавъ, и услышавъ и уведох известно, яко никто же нигде же, яко же речеся, не писаше о немъ, и се убо егда воспомяну или услышу, помышляю и размышляю: како тихое, и чудное, и добродетельное «Житие» его пребысть без писания по многа времена? Пребых убо неколико лет, аки безделень в размышлении, недумениемъ погружаеся, и печалиу оскорбляеся, и умом удивляеся, и желаниемъ побеждаеся. И наиде ми желание несыто еже како и коим образом начата писати, аки от многа мало, еже о житии преподобнаго старца» [1, с. 259]. Эта цитата — вступление к рассказу Епифания о трудностях и препятствиях на его творческом пути.

Исследователь может теперь с несомненностью констатировать, что Епифаний еще несколько лет после того, как дерзнул взяться за перо и начал писать «Житие», то есть после 1394 года, пребывал почти в бездействии «аки безгласень и безделень в недоумении от ужаси бывая» [1, с. 261], так как находился во власти противоречивых побуждений и чувств.

Самая общая характеристика его настроения в эти годы размышлений, глубоких недоумений, душевных возмущений и растущего победного желания писать «Житие» старца — напряженное ожидание того, чтобы кто-нибудь из больших мира сего, превосходящих Епифания знанием, начал описывать Житие преподобного Сергия.

Если бы нашелся кто-либо такой, то Епифаний отправился бы к нему, учителю, за вразумлением, как именно надо описывать жизнь Сергия. В чем же были сложности и трудности того времени, приостановившие на несколько лет литературную работу Епифания? Он сам рассказывает о них.

Прежде всего агиограф отмечает, что не сразу возобновил написание Жития даже после того, как все его сомнения были побеждены силой огромного желания описать жизнь великого старца. Древнерусский книжник уясняет для себя основной творческий принцип — писать так, чтобы за малым виделось многое, то есть отбирать из собранного материала характерное и типичное. Ценно упоминание Епифания о том, что он собрал сведения от людей, по-разному относившихся к Преподобному Сергию: и от его келейника, любившего Преподобного, и от его племянника Феодора, архиепископа Ростовского, и от Стефана, старшего брата и открытого противника Сергия.

Когда Епифаний собрал и узнал все, что можно было, о «множестве трудов» и «о великих свершениях» [1, с. 260] Сергия, и охватил все это мысленным взором, он испытал новый приступ неуверенности в себе: «Ино къ множеству трудовъ старчихъ и къ великимъ исправлениемъ его взирая, аки безгласен и безделень в недоумении от ужаси бываа, не обретаа словес потребных,

подобных деянию его» [1, с. 260]. И дело тут не только и не столько в том, что Епифаний засомневался, как принято считать, в своих литературных способностях. Он обращает наше внимание на препятствие, которое находится не внутри, а вне его, и заставляет писателя усомниться в самой возможности «Сергиево все по ряду „Житие“ исписати» [1, с. 260], то есть без пропусков. Это была действительно труднейшая проблема, так как многие свершения Сергия, например, борьба за единство Руси и ее освобождение от монголо-татарского ига, нарушали пропагандировавшиеся тогда тенденции высших церковных иерархов о неучастии монаха в государственных и вообще в мирских делах. Думается, что подобные проблемы вполне мог иметь в виду Епифаний, когда озвучивает следующий риторический вопрос: «Како убо таковую, и толикую, и не удобь исповедимую повем повесть?» [1, с. 260]. Как это понять? О чем в Сергиевом жизнеописании было тогда несвободно, а может даже и невозможно рассказывать?

Таких тем было немало: дипломатическая, по сути общественно-политическая деятельность монаха Сергия по умиротворению враждующих русских князей; устройство духовно-трудовой, принципиально нестяжательной киновии; сам образ жизни Сергия-игумена, работающего на братию как наемный трудник и одетого, словно простой монах; отказ от поста митрополита всея Руси; неуставное поведение во время бунта против общежительных порядков в монастыре Святой Троицы; взаимоотношения Сергия и митрополита Киприана. В то время монаху Епифанию было весьма проблематично похвалить необычайного старца Сергия за многие его дела и свершения. Вероятно, этим и можно объяснить мучительный вопрос Епифания: «Или котораа довлеет беседа к похвалению его?» [1, с. 261].

Исследуя данную проблему, А.А. Косоруков [19] пришел к выводу, что агиограф несомненно понимал и вполне мог, если бы захотел, исключить из агиобиографии преподобного все «не удобь исповедимые» деяния Сергия, что митрополит Киприан наверняка одобрил бы подобные умолчания, и повесть о Сергии могла бы быть создана и переписана еще при Киприане. Но в том-то и дело, что этот путь Епифаний отвергал, и потому «мысль его билась над решением труднейшего вопроса, как по достоинству рассказать о всех деяниях Сергия: „... яже по достоинству деяния того и подвизы послушателем слышаны вся сътворити?“» [19, с. 87].

О препятствиях для полноценного, правдивого освещения жизни Сергия в то время, когда Епифаний приступил к систематической литературной работе над Житием, есть еще одно лаконичное, но многозначительное упоминание в предисловии. Оно вполне объясняет, почему Епифаний так долго и противоречиво создавал «Житие». Упоминание-объяснение дано Епифанием в четкой формуле: «... болшие убо яко не изволяху, а меншии яко не смеяху» [1, с. 256]. Кто эти «болшие»? Теперь нам известен лишь один агиограф того времени «из болших» — сам митрополит

Киприан, автор переработанного им «Жития митрополита Петра». Вполне вероятно, что именно Киприана, прежде всего, мог иметь в виду Епифаний. И словом, и делом митрополит показал свое недоброжелательное отношение к игумену Свято-Троицкой обители.

Есть несколько фактов, подтверждающих данный тезис:

- второе послание Киприана игуменам Сергию и Феодору [20], в котором он обрушивается на них с гневными обвинениями за то, что они (будто бы) трусили и не возмутились открыто действиями великого князя Дмитрия Ивановича, решительно воспрепятствовавшего тайному приезду Киприана в Москву летом 1378 года;
- когда Киприан после смерти Дмитрия Донского твердо «сел» на митрополичий престол в Москве, он не сделал ни единого благожелательного жеста по отношению к Сергию: не приглашал его к себе, не посещал Свято-Троицкую обитель, даже на похоронах преподобного митрополит не присутствовал;
- Киприан нарушил предсмертную волю преподобного Сергия о погребении его на монастырском кладбище, приказав похоронить старца в Троицком соборе;
- среди тех, кто убеждал Епифания писать «Житие Сергия Радонежского» не названы высшие церковные сановники — ни епископы, ни митрополит. Невозможно допустить мысль, что Епифаний просто забыл упомянуть в своем перечне митрополита и епископов: по другим поводам, иногда менее значительным, он не забывал называть митрополитов Феогноста³, Алексия и Киприана.

Епифаниевская формула «болшие яко не изволяху меншие яко не смеяху» говорит о том, что в бездействии «болших» была некая опасность для «менших», которая и порождала их страх «не смеяху». Это вполне может свидетельствовать о том, что подобные действия не были случайным проявлением того или иного сановника, а были частью церковно-политической идеологии и не зависели от смены митрополита Киприана Фотием⁴, а Фотия — Григорием. Ни митрополит, ни великий князь не пришли на похороны Сергия, не пришли и 30 лет спустя на его малую канонизацию (митрополитом был уже Фотий). Это теперь мы считаем Сергия Радонежского величайшим святым Руси, но совсем иначе думали о нем тогдашние церковные и светские правители Руси. Местнотимый святой по рангам святости есть ее низший уровень. Значит, до этого уровня и обязан был низвести Преподобного Епифаний. Однако сам Епифаний еще в «Похвальном слове» поднял Сергия на уровень первого святого в православном мире.

В столь контрастном расхождении оценок святости Сергия — корень всех трудностей и препятствий в работе агиографа над «Житием» Троицкого игумена и ответ на

³ Митрополит Феогност — святой, митрополит Киевский и всея Руси, родом грек, преемник митрополита Петра.

⁴ Митрополит Фотий — святой, митрополит Киевский и всея Руси, родом грек, преемник митрополита Киприана.

вопрос, почему «болшие» агиографы не изъявили желания лично приняться за написание его агиографии.

Данный эпизод красноречиво говорит о высочайшем литературном таланте Епифания Премудрого. Повестью о бездействии властей, об их скрытых негативных действиях, он нашел неподцензурную формулу, чтобы сообщить внимательному читателю правду о положении дел. Можно предположить, что Епифаний Премудрый медлил с окончательным решением о написании «Жития», надеясь на наступление лучшего времени и на справедливое повышение церковной оценки деяний Преподобного Сергия. А.А. Косоруков приходит к выводу, что «...молчание Епифания есть стилистическая фигура умолчания, известная в старой русской поэтике под названием "апосиопеза" (с греч. — сокрытие, утаивание). Вполне возможно именно так квалифицировать молчание Епифания в тех случаях, когда он ни в какой другой форме, кроме апосиопезы, не мог донести свою мысль до читателя» [19, с. 92]. Таким образом, обоснованно можно сделать вывод, что умолчание становится частью именно епифаниевского стиля.

Если говорить о лингвистических особенностях организации текста исследуемого памятника, то в первую очередь стоит обратить внимание на употребление в нем такого стилистического средства, как повтор. Как правило, повтор играет в тексте усилительно-выделительную и композиционную функции. На его основе разворачиваются образные поля текста, он может различать пространственные сферы и временные планы произведения, актуализировать смыслы, значимые для интерпретации, при этом каждая повторяющаяся единица обычно характеризуется «приращением смысла».

Какова же роль этого стилистического приема в языке древнерусской литературы, в частности в «Житии Сергия Радонежского», написанном Епифанием Премудрым? Характерным признаком епифаниева стиля является так называемый семантический повтор, то есть повтор слов, имеющих одинаковые семы. Излюбленный прием Епифания — нанизывание синонимов, обозначение какого-то лица, предмета или понятия не конкретным словом, а целым рядом слов с тождественными или близкими значениями. Цепочки синонимов или синонимичных словосочетаний, сближающие стиль агиографии с гимнографическим, особенно характерны для Предисловия к «Житию» и «Похвального слова» Сергию. В тех главах «Жития», где говорится о мирском периоде жизни Сергия, тавтологические перечисления встречаются значительно реже. Первый длинный синонимический ряд встречаем в главе «О пострижении святого»: «того уединение, и дрзновение, и стенание, прошение и всегдашнее моление слезы теплыя, плаkania душевнаа, молитвы непрестаныа, стояния неседальнаа» [1, с. 306]. Такой длинный ряд словосочетаний с общей для них семой «горячая молитва» призван привлечь особое внимание читателя к данному моменту, в то время как при описании мирской жизни Сергия автор удерживается от введения в текст риториче-

ских длиннот и сам считает начало своего произведения несколько затянутым: «Не зазрите же ми грубости моей, понеже и до зде писах и продльжих слово о младенстве его, и о детстве его, и прочее о всем белецком житии его...» [1, с. 298]. Эту закономерность (отсутствие длиннот в начальных главах Жития) отмечает В.Н. Топоров, сравнивая язык предисловия с языком самого «Жития»: «Приступая к описанию жития Сергия, Епифаний Премудрый если не отказывается полностью от "плетения словес", то, во всяком случае, существенно ограничивает это орнаментальное начало и количественно, и качественно. Изложение становится суше, строже, фактографичнее» [21, с. 367].

Разновидность семантического повтора — корневой повтор, то есть повтор в тексте или фрагменте однокоренных слов. На базе корневого повтора могут возникать и разворачиваться текстовые словообразовательные гнезда, сквозные для произведения в целом. Епифаний Премудрый многократно прибегает к этому художественному средству: «Бог наш великодатель, и благих податель, и богатых даров Дародавец»; «...родися от родителя добрододну» и т. п. Настойчивое утверждение одного и того же качества через два-три корня (-добр-, -благ-, -род-) максимально концентрирует внимание читателя на этой характеристике Сергия.

Корневой повтор нередко служит в «Житии» для создания противопоставлений: «неудобь исповедимую повемь повесть, не вема, елма же чрез есть нашу силу творимое» [1, с. 260]. Противопоставлены друг другу «неудобь исповедимая» и «повесть», «не вема» и «повемь». В другом месте: «Сице может мое омрачение просветити и мое неразумие вразумити»; «како плотяни сущее, бесплотныя враги победиша» [1, с. 262]. Этот прием так же, как повтор синонимов и синонимических сочетаний, роднит «Житие» Сергия с гимнографическими текстами, так как на повторении и противопоставлении однокоренных слов построены многие образные выражения богослужебных произведений: «Неплодная изращение плодовиное сый моего сердца неплодие, во благоплодие претвори...» [22, с. 157] (противопоставление словосочетаний с однокоренными словами: «неплодная изращение», «плодовиное неплодие» и «во благоплодие претвори»).

Кроме того, корневой повтор выполняет у Епифания Премудрого еще одну функцию: с его помощью автор подчеркивает взаимонаправленность действий субъекта и объекта, как правило, человека и Бога или земного человека и небесного, то есть святого: «Весть бо Господь славити славящая Его и благословляти благословящая Его»; «нъ обаче сподоби мя принести похвалы тебе [Сергию], приносящему мольбы о моей худости къ Христу Богу нашему» [21, с. 367]. Повтор в приведенных примерах заостряет внимание на содействии и взаимодействии небесного и земного: насколько дальше движется к горнему, настолько горнее спускается к дольному. Это взаимодействие занимает важное место в философской картине мира Епифания, и потому он считает нужным

через тождественность звучания подчеркнуть тождество взаимонаправленных действий.

Такое словоупотребление может иметь сакральный смысл и отправлять читателя к богословским текстам, часто оперирующим подобными противопоставлениями. Сравним с известной формулой, толкующей воплощение Сына Божия: «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился» [23, с. 158].

Еще одна разновидность семантических повторов — повтор тропов (в первую очередь метафор), обладающих общими семантическими компонентами или построенных по одинаковой схеме. Особого внимания в «Житии» заслуживают, прежде всего, те тропы, с помощью которых Епифаний описывает преподобного. Автор, изображая Сергия, вводит в текст многочисленные образные выражения, эпитеты, сравнения. При этом каждой главе или совокупности нескольких глав присущи свои повторяющиеся тропы, то есть в каждой главе Сергей предстает перед нами несколько иначе, чем в предыдущей. Это дает возможность проследить представления агиографа о святости и формировании личности святого. В предисловии Епифаний чаще всего связывает образ Сергия с понятием дара: «должны есмы благодарити Бога о всем, еже дарова нам такова старца свята»; «слава Богу о неизреченном Его даре»; «поистине велико то [присутствие Сергия] есть нам от Бога даровася» [1, с. 256—264]. Сергей для Епифания — это дар от Бога нашей грешной земле. Завершая главу, автор еще несколько раз повторяет корень -дар-, прибегая в данном случае к корневому повтору и еще раз останавливаясь на той же мысли: «Той бо есть Бог наш Великодатель, и благых Податель, и богатых даров Дародавец» [1, с. 264].

Также в предисловии представление о Сергии связано у Епифания с понятием пользы: «то кая потреба толикую и таковую плззу (память о Сергии) въ забытие положить»; «велит в след жития его [Сергия] ходити и от сего примет ползу» и т. д. Повтор слова «польза», практически всегда сопутствующего в начальных строках «Жития» упоминанию о Сергии, закрепляется тут же цитатой из Василия Великого, которая получает значение ключевой фразы для предисловия: «тайну бо цареву лепо есть таити, а дела Божия проповедати добро есть и полезно» [1, с. 258]. Интересно, что понятия дара или пользы как средства для начальной обрисовки образа преподобного в последующих главах Жития встречаются со значительно меньшей частотностью.

Для глав, описывающих детство и отрочество святого, характерны эпитеты «благородный», «чудный» или «дивный», «избранный» и, особенно, «добрый» или «благый» [1, с. 264—289]: «Сий предобрый и вседоблий отрок...»; «добрый же отрок достоин бысть даров духовных...» и т. д. Автор подчеркивает, что именно доброта является началом святой жизни. Кроме того, в главах о жизни юного Сергия неоднократно возникает слово «знамение». Агиограф несколько раз упоминает, что на Сергия как на избранного от рождения (и еще до рождения) Бог указывает людям с помощью неких чудных событий. Понятия

знамения и избранности играют роль ключевых в этой части Жития. Действительно, вся мирская жизнь Сергия пронизана Божественными указаниями на его будущий славный подвиг. Каждый рассказ о таких «знамениях» автор завершает одной и той же фразой: «еже и бысть», обращая внимание читателя к тому периоду, когда пророческие предзнаменования исполнятся. Фраза «еже и бысть», несколько раз возникающая в начальных главах, звучит как рефрен, выполняя функции организации и поэтизации текста. Кроме того, повтор данного рефрена имеет и скрытую функцию некоего психологического воздействия на читателя. Автор обращает наше внимание не на то, о чем говорится сейчас, а на то, что будет после, во время монашеского жития Сергия, то есть в тот период жизни, который для автора как монаха обладает несравненно большей ценностью. Автор всегда устремлен к тому, что и случится («еже и бысть») в последующем.

Наконец, в «Похвальном слове» [1, с. 406—425] встречаем большое разнообразие метафорических наименований святого Сергия. Похвальное слово, написанное Епифанием, довольно продолжительно и отличается особенной риторической благоуукрашенностью. Оно заключает в себе похвалу Сергию, описание братской скорби по нему, молитвенные воззвания к нему и к Богу самого автора и примеры молитв к Сергию других людей. Здесь для обрисовки образа главного героя агиограф использует большое количество поэтических иносказаний, которые можно разбить на несколько групп по признакам, переносимым на образ Сергия:

- иносказания со световой символикой: «яко луча, тайно сияючи и блистаючи»; «яко светило светлое възсия посреди тмы и мрака»; «яко звезда незаходямаа». Тропы, с помощью которых Сергей изображается как источник света, имеют самую большую частотность у Епифания. Это нельзя объяснять исключительно исихастским влиянием. В христианстве Бог традиционно ассоциируется со светом, доказательством чему могут служить многочисленные примеры богоявления в Ветхом Завете. В картине мира писателя XV века светоносность является одним из главных показателей того, что тот или иной подвижник еще при жизни получил от Бога особую благодать святости;
- иносказания, связывающие представление о Сергии с понятием благоухания: «яко кадило благоуханное, яко яблоко добровонное, яко шипок благоуханный, яко ароматы благоухания, яко миро излианное»;
- описания внутренней красоты Сергия посредством сравнений с цветами и деревьями: «...яко цвет прекрасный, яко сад благоцветущ, яко кипарис при водах, яко кедр, иже в Ливане»;
- сравнение Сергия с драгоценными металлами и камнями: «яко злато посреди брѣння, яко измарагд и сапфир пресветлый, яко камень честный»;
- иносказания, общей семой которых является твердость и стойкость: «...яко град нерушим, яко стена неподвижима, яко забрала тверда»;

- иносказания с общей семей «плодоносность»: «яко виноград плодоносен, яко гроздь многоплоден, яко маслина плодovита»;
- представления о Сергии, связанные с понятием сладости: «яко сладкий источник»; «кто слыша добрый его и сладкий ответ, не насладися когда сладости словес его»;
- Сергей как тайна, глубоко скрытая от посторонних глаз: «яко оград заключен, яко врьтоград затворен, яко запечатленный источник, яко луча, тайно сияющи».

На основании этих наблюдений можно выделить несколько понятий, которые для автора неотделимы от представления о совершенстве: светоносность, благоуханность, красота, драгоценность, твердость, плодоносность, сладость и тайна. Епифаний сравнивает Сергия с неким таинственным источником света, благоухания, сладости, стойкости, который приносит благие плоды — так можно резюмировать наблюдение образных средств, к которым прибегает агиограф в «Похвальном слове» Сергию.

«Прославить святого может только Бог, поэтому в известной мере похвала, возносимая подвижнику, — деяние нерукотворное. В то же время обычное человеческое слово бессильно, оно не может передать всего величия духовного подвига» [18, с. 205]. Агиограф, сознавая особую важность своего труда, находился в непрерывном поиске наименований, уподоблений и образов, которые постоянно дополняли друг друга. Литературная манера Епифания, соответственно, основана на следовании излюбленным формам, давно вошедшим в обиход средневековых писателей. Как пишет Д.С. Лихачев, «писатель влагал в создаваемый им образ человека (святого) свои представления о том, каким должен был быть этот человек, и эти свои представления о должном отождествлял с сущим» [12, с. 115]. Мастерство Епифания проявилось не в оригинальности сравнений и метафор, но в умении применять их, соединять, сплетать. Смысл Жития заключался в том, чтобы перечислить возможные сравнения, ретроспективные исторические аналогии, представить наиболее полный перечень героев древности, напоминающих прославляемого подвижника. Каждая из этих аналогий, однако, признавалась недостаточной и заменялась новой до тех пор, пока книжник в риторической манере не отказывался от сравнений, неспособных прославить святого. «Плетение словес — это своеобразный словесный орнамент, представляющий собой сочетание однокоренных и созвучных слов, синонимии и ритмики речи, сложного синтаксиса и нагнетания однородных сравнений и эпитетов» [24, с. 102].

Епифаний наполняет описание жизни Преподобного Сергия чудесами. В них автор видит особое действие благодати Божией. Еще до своего рождения Сергей был избран как истинный служитель Божественной Троицы, который стяжал светоносную силу знания Троической тайны. В этом — основная задача писателя. И решая ее, правдиво рассказывая о жизни и деяниях великого подвижника, Епифаний неизменно проповедует испол-

нившиеся на нем «дела Божии», причем проповедует, по собственному же признанию, с помощью самого Бога, Богородицы и самого Преподобного Сергия. Отсюда символический подтекст его произведения, организуемый и содержательно, и композиционно-стилистически.

Предпринимались также попытки сравнительного анализа стилистических приемов, предпочитаемых книжниками эпохи «плетения словес». В этом отношении особенно важны наблюдения Р. Пиккио над изоколическими структурами ряда славяно-русских агиобиографий, позволившие ученому выявить специфические особенности ритма и синтаксиса как основных компонентов стиля, которыми отличается, в частности, творчество Епифания Премудрого от творчества Евфимия Тырновского и Доментиана Сербского [16]. При этом важно отметить, что «у Епифания, как и у Евфимия, ритм текста был обусловлен его структурой — рифмой, ассонансом, повтором логико-фонетических переключений, логико-синтаксическими соответствиями» [16, с. 650]. Это очень важное, принципиальное отличительное свойство литературной манеры, в которой работали названные авторы.

Пахомий Логофет и его редакция «Жития»

Пахомий Логофет (Пахомий Серб, годы рождения и смерти не известны) — писатель XV века. Почти не сохранилось никаких сведений о жизни этого замечательного деятеля русской литературы XV века; дошедшие известия отрывочны, неясны, нередко противоречивы. Несомненно только то, что он был родом серб («Сербин», как называется он в русских рукописях), жил на Афоне, но, по-видимому, еще в молодых годах пришел в Россию. Последнее случилось в царствование великого князя Василия Васильевича (1425—1462) и, нужно думать, значительно раньше 1440 года, когда появляется первый литературный труд Пахомия в России — «Житие преподобного Сергия». Большую часть жизни в России Пахомий провел в Москве и Троицко-Сергиевой лавре, отчасти в Новгороде. Где и когда скончался, неизвестно; во всяком случае, не ранее 1484 года [25].

Афонского монаха Пахомия Логофета, или, как он сам себя называл, Сербина, или, как величали его на Руси, Святогорца (книжника, работавшего в Новгороде, Москве, Троице-Сергиевом монастыре примерно с середины 30-х до середины 80-х гг. XV в.), рассматривают как яркого представителя стиля «плетение», или «извитие словес», его по праву можно считать крупнейшим «списателем» своего времени: он посвятил чтимым на Руси подвижникам во Христе с десяток жизнеописаний, двадцать один канон, четырнадцать служб, несколько похвальных слов и сказаний, упрочив таким образом славу русской святости, — столь плодovитых авторов не было у нас ни прежде, ни после, по крайней мере до XVII века. Уместно также отметить признание Логофета русским книжным сообществом, а его творений — Церковью. Об этом свидетельствуют отзывы безымянных, к сожалению, современников.

Так, по убеждению биографа святителя Ионы Новгородского, Пахомий был грамотником искусным в «книжных слогах» [26, с. 29]. Автору же приписки к тексту «Жития святителя Евфимия Новгородского» он представлялся как совершенный «в божественном писании, и во всяком наказании книжном, и в философском истинном учении», как превзошедший «мудростию и разумом всех книгчий», как явившийся «в нашей земли, многих жития святых написав и славословием украсив памяти их действием Св. Духа по чину добре» [3, с. 115]. Кроме того, авторитетность пахомиевых текстов подтверждается знаменитым собранием «святых книг» «на душевную пользу» — Великими Минеями Четьими, куда были включены его агиографические труды, и богослужебными месячными Минеями, состав которых пополнился чуть ли не всеми его гимнографическими сочинениями. Пахомием написано восемнадцать канонов, три или четыре «похвальных слова», до шести различных «сказаний», — из десяти «житий», им составленных, только два-три могут считаться его оригинальными произведениями; остальные — или новые редакции, или переделки прежде существовавших. Перед нами, таким образом, не столько автор в строгом смысле, сколько компилятор и редактор. Он свободно пользуется чужими трудами или прямо сырыми материалами и придает им ту или другую, удобную для практического употребления, литературную форму.

Что касается словесного мастерства Пахомия, то, вопреки его похвальной репутации среди древнерусских книжников, в науке на этот счет утвердилось в сущности уничижительное сравнительно с характеристиками Епифания Премудрого мнение.

Так, по В.О. Ключевскому, имевшему в виду только агиографические сочинения Святогорца, все его значение для развития русской литературы состояло лишь в том, что им был создан образцовый, «холодный и монотонный стиль», стандарт, лишенный «таланта», но удобный для подражания, при котором живая конкретика рассказа подменялась риторикой [3, с. 133]. Московский митрополит Макарий (Булгаков), тоже опиравшийся на материал жизнеописательных текстов книжника, так оценивает его творчество: «...во всех его сочинениях, где он рассуждает, а не повествует только, заметна скудость мысли, отсутствие изобретательности и повторение одного и того же; не видно ни силы ума, ни богатства познаний».

Слог у Пахомия, когда он ведет рассказ, большею частью прост и довольно понятен, хотя не везде правилен, но в приступах к житиям и похвальным Словам, где обыкновенно излагаются общие мысли, напыщен, растянут, неточен и маловразумителен» [27, с. 289]. Мнение о творческой заурядности Пахомия Серба разделяли Е.Е. Голубинский [28, с. 176—180] и представитель русской науки за границей Ф.Г. Спасский [29, с. 92—127]. В.М. Яблонский в своей монографии, посвященной Логофету [6], предпринял развернутый обзор его наследия и дал наиболее основательную характеристику писательской манеры данного автора. В поле зрения исследователя оказались и агиографические, и гомилические, и гимнографические труды Пахомия. Как



Епифаний Премудрый составляет «Житие Сергия Радонежского»
Миниатюра XVI в.

лицо сообщающее и рассуждающее, афонский грамотник, по мнению Яблонского, следовал «путем искусственной тропологии и фигуральности», прямо, буквально заимствуя из ряда памятников «элементы византийской похвально-агиографической речи» (эпитеты, сравнения, уподобления, антитезы, гиперболы, анафорические и тавтологические повторы, авторские обращения в виде вопрошаний, а также утвердительных или отрицательных восклицаний). Яблонский намечает круг использованных Логофетом славяно-русских переводных памятников и в отдельных случаях даже приводит текстовые параллели. Вердикт его так же нелицеприятен: красноречие сербского писателя «искусственно-книжно и натянуто-неестественно», отличается «деланностью» и шаблонностью риторики. Соответственно, в его сочинениях представлены «не картины оратора-художника, живущего идеей и чувством, а работы мозаика-ремесленника, механически сцепляющего в ряд узорчатые камешки» [6, с. 245].

Справедливости ради необходимо упомянуть и суждения в тоне положительного признания. В частности, А.И. Соболевский, характеризуя агиографическую работу Пахомия, полагал, что она выполнена «в литературном отношении мастерски» [30, с. 44]. «Витийство» Святогорца и его «пристрастие к общим местам» с опорой на «личный вкус в области стиля» констатировал Г.М. Прохоров, признавая самостоятельность этого автора: «В риторических вступлениях, отступлениях, похвалах и т. п. язык Пахомия искусственно усложнен, витиеват и приближается к стилю гимнографической литературы — стихир, канонов и акафистов...» [31, с. 269]. Большинство исследователей сходятся во мнении, что роль Пахомия Логофета в истории нашей агиографии исключительно стилистическая. Он окончательно и надолго упрочил в древнерусской литературе те языковые и стилистические приемы, которые были актуальны в южнославянской письменности рассматриваемого периода.

Затруднительно определить точно, кто же первым заметил, что ни один из известных списков «Жития Сергия Радонежского» не является оригиналом, принадлежащим Епифанию Премудрому. Еще в 1908 году священник В. Яблонский, автор исследования «Пахомий Серб и его агиографические писания» обосновал этот факт. По мнению ученого, перу Святогорца принадлежат: Похвальное слово преподобному Варлааму Хутынскому (около 1438 г.) [6, с. 114—119], Похвальное слово иконе Знамени пресвятой Богородицы (30-е годы XV в.) [6, с. 120—123], Похвальное слово на Покров Богородицы (1459—61 гг.) [6, с. 126—128], Слово на перенесение мощей святителя Петра (80-гг. XV в.) [6, с. 138—143]. Вместе с этой группой сочинений книжника ученый рассматривал также Похвальное слово преподобному Сергию Радонежскому (начало 40-х гг. XV в.), однако лишь как результат редакторской обработки текста, созданного ранее Епифанием Премудрым [6, с. 124—126], что бесспорно. В современной науке все исследователи «Жития Сергия Радонежского» признают, что его протограф до нас не дошел.

Оценка литературных трудов Пахомия Серба сквозь призму известных характеристик стиля «плетения словес» обнаруживает довольно относительную, во всяком случае весьма умеренную их связь с данной литературно-стилистической традицией. Еще Д.С. Лихачев вслед за В.П. Зубовым отметил, что «стиль произведений Пахомия Серба более прост и лишен талантливой изощренности Епифания» [32, с. 49]. Позднее довольно детальные наблюдения изложил В.В. Колесов. Сравнивая сюжетно-композиционные и стилистические особенности епифаниевской и пахомиевских редакций памятника, ученый обнаружил, что Пахомий, в отличие от Епифания и в силу иного отношения к целям и способам изображения личности, «устранял все, что не касалось непосредственно героя <...> и потому нуждался в разработанных синтаксических формах: его текст переполнен причастными оборотами и придаточными предложениями с архаическими союзами» [33, с. 72].

Исследовав языковую специфику написанных Святогорцем житий, М.В. Иванова установила, что пахомиевские агиографические произведения отличаются от текстов Епифания именно синтаксической организацией. Языку Святогорца свойственно «смешение форм настоящего и прошедшего времени при рассказе о прошлом в пределах одного предложения или рядом стоящих предложений» [34, с. 101], что близко к манере устного повествования; тексты Логофета насыщены конструкциями прямой и косвенной речи, что обусловлено было его стремлением «приблизить <...> прямую речь персонажей к естественной речевой ситуации» [34, с. 107]. Именно синтаксис является показателем стилового различия текстов, созданных Епифанием и Пахомием: первые характеризуются нарочитой усложненностью в соответствии с задачей «извития словес», вторые — «стремлением к простоте изложения» [34, с. 128]. По наблюдениям Ивановой «Пахомий предпочитает слова общеупотребительные и нейтральные. Он, подобно Епифанию, широко использует сложные слова, но в отличие от оригинального словотворчества последнего, не обнаруживает в своих текстах большого числа словообразовательных синонимов и не стремится ни к словесной избыточности, ни к бесконечному варьированию однокоренных слов в различном аффиксальном обрамлении» [34, с. 136]. В целом, по мнению исследователя, стиль Пахомия «не лишен украшенности, но это не “извитие словес”» [34, с. 139].

Если перейти к тексту памятника, то уже в предисловии можно выявить некоторые следы постороннего вмешательства в епифаниевский текст, которое, думается, выразилось в сокращении, в изъятии из оригинала отдельных «кусков». Начнем с заглавия: «Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия чудотворца. Списано бысть от премудрейшаго Епифания» [1, с. 256]. Читатель, внимательно прочитавший лишь предисловие и «Похвальное слово», заметит явное несоответствие душевного склада Епифания с таким сверхпохвальным самоопределением, как «премудрейший», ведь Епифаний не увенчивает столь высокой оценкой преподобного Сергия — и вдруг тот же Епифаний выносит в заглавие своего произведения, то есть предельно броско, определение самого себя как «премудрейшего». Такую характеристику мог дать Епифанию только анонимный агиограф, редактировавший текст Жития. Особенно четко различия самоопределения автора можно проследить, если сравнить и оценить рассматриваемое заглавие с заглавием к другому епифаниевскому сочинению, которое многими исследователями, в том числе и Б.М. Клоссом, признается близким к протографу или тождественным ему: «Слово похвально преподобному отцу нашему Сергию. Сътворено бысть учеником его священноинокомъ Епифаниемъ. Благослови, отче». Как видим, во втором заглавии совершенно отсутствует превозношение автором самого себя.

Показательно нарушение правила употребления в предисловии личных местоимений, глаголов первого лица единственного числа и первого лица множественного числа, а также притяжательного местоимения «наш». Когда

автор говорит о своих мыслях или чувствах, свойственных и другим верующим (например, о любви к Богу), то в тексте логично употребляется множественное число и местоимение «нашь»: «...еже есть упование *наше*, светъ и животь *нашь*, въ него же веруемъ, вън же крестихомся...» [1, с. 256] и т. д. Как только автор переходит к рассказу о себе, о своей работе над «Житием», он тут же меняет модальность изложения и вполне оправданно говорит только от первого лица, употребляя в единственном числе соответствующие местоимения и глаголы: «Дивлю же *ся* о семь, ... О семь съжалихся зело <...> азъ ... дерзнухъ на сие <...>. Азъ не хватаю ни пред кым же» [1, с. 256] и т. д.

В предисловии соблюдается этот принцип употребления личных и притяжательных местоимений, единственного и множественного числа глаголов, кроме нескольких случаев. В конце предисловия автор вдруг от «я» переходит к «мы»: «Откуда ли *приобрязу* хитрость да възможна будетъ к таковому сказанию? Како убо таковую и толикую, и не удобъ исповедимую *повем* повесть, не веде, елма же чрезъ есть *нашу* силу творимое? Яко же не мощно есть малей лодии велико и тяшкю бремя налагаемо понести, сице и превосходить *нашу* немощь и умъ подлежащая беседа. Аще бо и побежает *нашу* худость, но обаче *молимся* всемилостивому и всесилному Богу и Пречистой Его Матери, яко да уразумит и помилует *мене* грубаго и неразумнаго, яко да подасть *ми* слово въ отврzenie усть <...> *моихъ* <...>» [1, с. 260] и далее без нарушений идет повествование от первого лица, вплоть до середины следующего абзаца. Здесь мы находим второй показательный случай нарушения грамматических форм: «Непъщевахъ сиа млчанию предати, яко въ глубине забвения погрузити. Аще бо не писано будетъ старцево «Житие», но оставлено купно безъ воспоминаианя, то се убо никако же повредитъ святого того старца, еже не получити ему от *нас* воспоминаианя же и писаниа: ихъ же бо имена на небесехъ Богъ написа, симъ никаа же потреба еже отъ человекъ требовати писаниа же воспоминаианя. Но *мы* сами отъ сего не плъземся, оставляюще толикую и таковую плъзу. И того ради сиа все събравше, *начинаемъ* писати, яко да и прочий мниси, яже не суть видали старца, да и те прочтутъ и поревнуютъ старцеве добродетели и его житию веруютъ; «блажени бо, — рече, — не видевше, вероваша». Паки же другойци другая печаль приемлетъ *мя* и обдержитъ *мя*: аще бо *азъ* не пишу, а инъ никто же не пишетъ, боюся осужения притчи онога раба лениваго...» [1, с. 260]. Далее снова «мы» и «я» употребляются безъ нарушений логики и грамматики, вплоть до окончания предисловия, где мы читаем: «До зде убо окончавше предъсловие, и тако Бога помянувшие и на помощь призвавшие Его: добро бо есть о Бозе начяти и о Бозе кончати, и къ Божиимъ рабамъ беседовати, о Божий угодници повести чинити. *Начнемъ* же уже основу слова, имемся по беседу, еже положити начало повести; и тако прочее «Житие» старцево о Бозе *начинаемъ* писати сице» [1, с. 264] (курсив мой. — Е.С.).

Какъ показать, что замены «я» на «мы» не могли быть сделаны самимъ Епифаниемъ? Попробуемъ вникнуть въ смысл

замен. Текстъ писалъ одинъ Епифаний — это бесспорно; спрашивается, на кого же он, кроме себя, переноситъ чувство бессилия написать «неудобъ исповедимую повесть» и пишетъ вместо «мою силу» «нашу силу»? Одну замену можно было бы объяснить случайностью, но ихъ ведь 13. Видимо, редакторъ (правщикъ) «Жития», считалъ творцомъ текста также и себя, а не только Епифанія, и тогда онъ могъ не заметить невольной подмены именно въ техъ местахъ, надъ которыми особенно долго трудился. Данное предположение не противоречитъ средневековому авторскому сознанию, допускавшему дословное повторение чужого текста безъ отсылки къ его автору и ценившему содержание текста выше авторства: самоутверждение личности еще находилось въ процессе становления.

Наиболее глубокий и убедительный слой доказательствъ неоригинальности предисловія «Житія Сергія Радонежскаго», его продуманной, тщательной редактуры открывается въ томъ случае, если исследователь вникнетъ въ самохарактеристику автора и въ его отношеніе къ Святому, а затемъ сравнитъ ее съ самохарактеристикой Епифанія и его отношеніемъ къ Преподобному Сергію въ «Похвальномъ словѣ». По мнѣнію А.А. Косорукова, «основное различіе между образами Сергія въ этихъ произведеніяхъ состоитъ въ томъ, что въ предисловіи онъ сведенъ съ высоты перваго святаго «въ нынѣшнее время» до уровня обыкновеннаго святаго и даже просто старца. Объ этомъ краснорѣчиво говорятъ опредѣленія Сергія. Въ «Похвальномъ словѣ» онъ почтенъ Божьей благодатью, а въ предисловіи этого нѣтъ; въ «Похвальномъ словѣ» Сергій — «отцамъ отецъ, учителямъ учитель, наказатель вождь, пастырямъ пастырь», а въ предисловіи — либо «святъ старецъ» (10 разъ), либо просто «старецъ» безъ всякаго опредѣленія (8 разъ)» [19, с. 102].

Въ предисловіи говорится еще и о другихъ, безымянныхъ старцахъ («некіе», «древніе», «святые» и даже «сборъ честныхъ старецъ»), и къ нимъ авторъ относится съ особымъ почетомъ «Къ нимъ же смиреніемъ припадаю и самехъ техъ подножию касаюся» [1, с. 258], котораго у него нѣтъ къ преподобному Сергію. Объ опредѣленіяхъ святости Сергія въ предисловіи можно сказать, что они часто встречаются въ житіяхъ многихъ святыхъ и поэтому стали общимъ местомъ («преподобный, пречюдный, предобрый, тихій, добродетельный, пресловущій, именитый, богоугодный»). Однако главное отличіе все же въ томъ, что среди этихъ опредѣленій нѣтъ ни одного, которое поднимало бы Троицкаго игумена на высоту, утвержденную Епифаніемъ въ «Похвальномъ словѣ». Темъ самымъ редакторъ предисловія говоритъ читателю, что въ Житіи рѣчь пойдетъ не объ исключительно великомъ подвижникѣ, а о типичномъ святомъ старцѣ, какихъ много въ православномъ мирѣ.

Весьма примечательно также и то, что правщикъ предисловія не только свелъ преподобнаго Сергія съ духовной высоты на средній уровень, но и оторвалъ его отъ народныхъ низовъ, отъ мирянъ вообще — какъ отъ князей, такъ и отъ «сиротъ и вдовицъ». Старецъ оставленъ только съ монахами, и именно для нихъ, оказывается, пишетъ «Житіе» Сергія авторъ: «И того ради сиа вся събравше, начинаемъ писати, яко да и прочимъ мниси, яже не суть видали старца, да и те прочтутъ

и поревнуют старцеве добродетели и его житию веруют» [1, с. 258]. Монахи — единственный конкретный адресат в предисловии.

Совсем иным мыслится адресат «Жития» в Епифаниевом «Похвальном слове»: «Сиа же подробну писах не к тем, иже известно сведущим и добре знающим благочестное «Житие» его: ти бо не требуют сего възвещение. Нъ понудихся възвестити сиа и възспоманути новорожденным младенцемъ и младоумнымъ отрочатом, и детский смысл еще имущимъ, да и те некогда възрастуть, и възмужають, и преуспеють, и достигнут в меру врѣсты исполнения мужества, и достигнуть в разумъ свершень, и другъ друга възпросят о семь, и почетше разумеють и инемъ възвестять, яко же въ Святом писании речеся: “Въпроси, — рече, — отца твоего, и възвестить тебе, старца твоя, и рекуть тебе. Елико видеша, и слышаша, и разумеша отци наши, поведаша намъ, да не утаится от чад ихъ в род инъ сказати я сыновомъ своимъ, да познает родъ инъ, сынове родящеися, да възстануть и поведать я сыномъ своимъ и не забудуть дель Божиихъ”» [1, с. 414].

Епифаний, как это видно из цитаты, особенно из отсылки к Библии, был убежден, что он пишет «Житие» Сергия для всех людей, живущих где бы то ни было, и для потомков; при этом дела Сергия агиограф оценивает высочайше, как «дела Божии». И такая оценка согласуется с самими деяниями Преподобного, деяниями духовными, тесно связанными с реальной жизнью народа Руси. Поэтому и старается Епифаний, и мечтает, и молит Бога, чтобы он сохранил в памяти людей эти деяния и поспособствовал создать «Житие Сергия Радонежского».

Разная экспрессивно-эмоциональная манера писать, характерная для сопоставляемых авторов, определялась разными культурно-историческими и идейными основаниями. По заключению В.А. Грихина, «если Епифаний в своем рассказе ориентировался на раннехристианскую и библейскую традиции художественно-эстетического воплощения нравственного идеала, то Святогорец исповедовал идеологию исихазма и потому последовательно усиливал аскетическо-созерцательные мотивы в жизни Сергия (мотивы света, молчаливности, внутренней сосредоточенности), упраздняя ненужные и сохраняя подобающие эпизоды при соответствующем их словесном оформлении» [35, с. 45].

Греческая, болгарская и сербская агиография времен так называемого «второго южнославянского влияния» насыщены указаниями на практику исихазма: непрерывность молитвы, молчание внешнее и молчание помыслов, моменты озарения и обожения и т. д. Греческие жития нередко содержат целые поучения о непрестанной молитве. Многие южнославянские агиографы ставят своей задачей подтверждение истинности исихастского учения, и потому написанные ими произведения часто более похожи на руководства для желающих научиться молитве Иисусовой, нежели на жития. Авторы часто употребляют слова «исихазм», «исихатор», появляются рассуждения о божественных озарениях и т. д. Примером тому могут послужить жития Саввы Сербского, Григория Синаита, Григория Паламы [36] и др.

Как уже говорилось, русский агиографический канон не копирует композиционные и стилистические особенности житийных произведений Православного Востока, написанных в интересующую нас эпоху. Из-за мозаичного переплетения с молитвой, поэтической отвлеченности лирических отступлений, метафоричности, символичности и ритмизации речи текст русского жития более близок ранней византийской и сирийской гимнографии и гомилетике. Русский агиограф с большим вниманием относится к произведениям не современной ему эпохи, а времен Романа Сладкопевца, Ефрема Сирина, Симеона Нового Богослова и глубже — Дионисия Ареопита и Максима Исповедника.

У Пахомия Логофета были конкретные задачи при работе над «Житием Сергия Радонежского». Канонизация Сергия уже совершилась, и агиографу необходимо было зафиксировать чудеса, происходившие от мощей святого, то есть дополнить труд своего предшественника позднейшими сведениями. Кроме того, текст Епифания необходимо было привести в соответствие с современными нормами житийного канона, чтобы использовать ««Житие»» во время торжественных служб в Троицкой обители. Известно, что Пахомий является автором и отдельной службы Преподобному Сергию, для написания которой он, несомненно, использовал сведения, содержащиеся в тексте «Жития Сергия Радонежского» Епифания Премудрого. Пахомий охотно выполнял заказы Москвы и Новгорода, создавая риторические переработки многих произведений предшествующей житийной литературы, угодная литературным вкусам заказчиков.

Поскольку Пахомий был придворным агиографом, то в его трудах проявляется и политическая направленность. Так, по мнению многих исследователей, в «Житии» появляется глава «О победе еже на Мамаа» [1, с. 386]. В реальности в 1380 году отношения преподобного Сергия и великого князя были намного сложнее, более того в период с 1380 по 1382 год в их отношениях наблюдается основательный разлад. Связано это было с проблемой поставления нового митрополита на Руси. В тексте жития нельзя было демонстрировать разобщенность угодника Божия с главой государства. По этой причине перед Пахомием Сербом стояла задача изображения твердой сплоченности и соработничества великого князя и Сергия Радонежского.

Средневековая агиография не знает принципа историзма. Она имеет дело не с изменяющимися во времени, а с «вечными» смыслами. Отсюда — сам тип бытования агиографии в эпоху Средних веков. Подобно иконографии и церковному искусству в целом, агиография подчинена канону, строго заданному и закреплённому традицией своду правил, которыми определяются образцы жанра. Канон предписывает определенные словесные и композиционные трафареты в описании жизни святого, четкий жанровый этикет.

Этикетный канон жития складывается из предисловия и краткого послесловия агиографа, обрамляющих основное повествование, которое включает в себя несколько

обязательных вех: восхваление родины и/или родителей святого; чудесное предвозвещение его появления на свет, проявление святости в раннем возрасте, отказ от баловства и озорных детских игр; искушения; решительный поворот на путь духовного спасения; кончина и посмертные чудеса. Заданность канона могла приводить к тому, что книжник порой компоновал «Житие» русского святого по образцу жития одноименного ему святого греческого. Подобные заимствования очень часто использовал в своих ораторских трудах Пахомий Логофет. Отчетливо это показал В.М. Кириллин на примере похвальных слов, составленных Святогорцем. По его мнению, «очевидно, что главной задачей, которой руководствовался афонский монах в своих литературных трудах на Руси, была миссия богословского просвещения церковного народа ради укрепления в нем правильной веры и правильного отношения к церковным ценностям <...> Наверняка он был знаком и с блистательными по содержанию и выразительности орациями чтимых Церковью классиков христианской торжественной проповеди. Однако его собственное богословствование совершенно с указанными текстами не связано ни в плане выражения, ни в плане содержания и при этом, будучи плодом самостоятельного творчества, лишено присущих им велеречивости и глубины» [37].

В средневековой словесности оригинальность и свобода не мыслятся вне трафарета, строго ограниченных формальных рамок, поскольку и сам облик святого непременно рисуется обобщенно. Подобно тому, как иконография деформирует внешность изображаемого человека, дабы выявить его духовную суть, агиография отказывается от житейской конкретики, а порой и «исторической достоверности» в пользу канонического трафарета.

Относительно литературного мастерства Пахомия Логофета можно сделать несколько выводов. Его скованным традицией мышлением и чувствам соответствуют сдержанность, шаблонность и затемненность их выражения; с отсутствием у него поэтического восторга и вдохновения согласуются недостаток динамики, экспрессии, интонационная нейтральность в течении речи; его внутреннюю установку на прагматизм и целесообразность словесного творчества отражает невнимание к эстетике формы. В общем, конечно же, красноречию Логофета присущи все признаки стиля «плетения словес», но проявляются они в его творениях как-то адаптированно, некомплексно, раздельно, полутонально, а главное — без какой-либо авторской самобытности, что более всего и отличает его манеру письма от индивидуального литературного стиля Епифания Премудрого.

Все изложенное дает основания для переоценки места и роли Пахомия Логофета в контексте экспрессивно-эмоциональной волны развития славяно-русской литературы в конце XIV — в XV веке, что очень важно в историко-литературном отношении. Невозможно говорить об индивидуальном литературном таланте Святогорца как о непревзойденном образчике риторического искусства в духе «плетения словес», то есть особой украшенной манеры построения текста.

Если, вслед за Д.С. Лихачевым, сопрягать деятельность Святогорца с проявлением в русской культуре XV века предвозрожденческих тенденций, с открытием русской литературой внутреннего мира человека, то делать это следует по аналогии отношений подмастерьев к мастерам, ремесленников к художникам: одни творят, создают, другие, затвердив образцы, только повторяют и тиражируют. Именно так надлежит воспринимать писательскую манеру Пахомия Логофета на фоне литературного дара Епифания Премудрого.

Необходимо подчеркнуть, что особое предназначение и важную роль Сергия Радонежского в истории российской государственности уже понимали некоторые его современники. Епифаний Премудрый, а за ним и Пахомий Логофет донесли до нас свое понимание феномена преподобного старца теми средствами и приемами, которые были им известны. По словам П. Флоренского, «чтобы понять Россию, надо понять Лавру, а чтобы вникнуть в Лавру, должно внимательным образом всмотреться в основателя ее, который особо связан с душою русского народа» [38, с. 276], поскольку именно Преподобного Сергия он называет родоначальником Московской Руси.

Заключение

Преподобный Сергей Радонежский, именуемый «молитвенником и печальником Земли Русской» — один из самых почитаемых русских святых, к образу которого обращались многие агиографы и писатели. Среди них писатель XVII века Симон Азарьин, императрица Екатерина II, Б. Зайцев, о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков и др.

Начало Сергиевской агиографии положили два выдающихся русских писателя и мыслителя — ученик преподобного Епифаний Премудрый и афонский монах Пахомий Логофет.

Начало беспримерному в истории размаху православного подвижничества было положено под Москвой, в Троицком монастыре, основанном преподобным Сергием Радонежским. По подсчетам историка В.О. Ключевского, в первые сто лет татарского ига в «1240—1340 гг. возникло всего каких-нибудь десятка три новых монастырей. Зато в следующее столетие 1340—1440 гг., когда Русь начала отдыхать от внешних бедствий и приходить в себя, из куликовского поколения и его ближайших потомков вышли основатели до 150 новых монастырей» [39, с. 268]. Конец XIV — первая половина XV века — время, по праву заслуживающее название «золотого века русской святости».

В эту эпоху проявляются в русской книжности первые признаки индивидуализма. В отличие от анонимности большинства агиографических древнерусских литературных памятников времен Киевской Руси в конце XIV — начале XV века появляется иное отношение к авторству. Агиографы много говорят о себе, пишут обширные предисловия, где раскрывают свои намерения и личное отношение к святому, относятся с интересом к внутреннему миру своего героя. «Впервые, хотя еще примитивно и схема-

точно, писатели начала XV в. толкуют о психологических переживаниях своих героев, о внутреннем религиозном развитии святых» [13, с. 17].

На основании анализа текста «Жития Сергия Радонежского», произведенного в данном исследовании, можно говорить о том, что Епифаний Премудрый и Пахомий Серб по-разному оценивали значение подвижнической жизни Сергия Радонежского. Первоначальный труд Епифания не был одобрен священноначалием, что породило череду последующих редакций «Жития». Основным принципом Епифания Премудрого при написании данного памятника являлось желание правдивого изображения Сергия Радонежского. Высоко оценивая труды этого подвижника для всего православного мира, агиограф ставит его на высочайшую ступень святости, выражая этим личное отношение к Преподобному. В своем произведении Епифаний проявляет себя как знаток слова, стараясь образно и емко, на основе высочайших образцов православной литературы, представить читателю духовный подвиг Радонежского игумена. Епифаний Премудрый, в отличие от своих современников, стремится преодолеть однообразие традиционных поэтических средств. Компенсируя это однообразие, он не только стилистически видоизменил традиционные образы, но и создал новые сложные сплетения из различных символов, причем использовал самые тонкие оттенки их значений, рассматривая библейские книги как первоисточник своих стилистических формул.

Конец XIV столетия — это период постепенного введения в обиход Иерусалимского церковного устава — более торжественного и украшенного, который приходил на смену Студийскому. Очевидно, что к сложной орнаментальности стиля Епифаний стремится вполне осознанно, так как наличие традиций в литературе формировало тот высокий уровень требований, предъявляемых агиографом к себе. Епифаний Премудрый, яркая творческая личность и носитель нового стиля «плетения словес», большое внимание уделяет эстетической стороне своего труда. Он стремится не только полно и адекватно представить жизнь и подвиг святого, но и найти нужное слово, имя, определить его место в сонме святых и их подвигов, по достоинству «сплести» ему хвалу. По словам Л.А. Дмитриева, Епифаний «подходил к своим творениям не как к текстам церковно-служебного назначения» [41, с. 72], а стремился «изложить все, что он считает нужным сказать о восхваляемом им святом» [41, с. 79].

Таким образом, Епифаний в подходе к своим произведениям более независим от внешних требований, следуя своему индивидуальному замыслу и поставленным целям. Литературная деятельность Епифания Премудрого способствовала утверждению в литературе стиля «плетения словес». Этот стиль обогащал литературный язык, содействовал дальнейшему развитию литературы, изображая психологические состояния человека, динамику его чувств. Произведения Епифания Премудрого — выдающиеся памятники агиографии начала XV века, в основе которых лежала литературная традиция прошлого, но в то же время

ярко воплотились основные принципы совершенно нового направления, обогатившего древнерусскую литературу.

В произведениях Епифания Премудрого экспрессивно-эмоциональный стиль достиг вершины своего творческого развития, в лице же Пахомия Логофета он обрел мастера, придавшего данному направлению официальный церковно-религиозный характер. В основу редакции «Жития» Святогорцем положены не только принципы агиографического канона данного периода, призванные сделать «Житие» более удобным для богослужебного использования, но важную роль имело отражение вкусов и умонастроений заказчиков, настаивающих на редакции памятника, что подтверждается при культурно-историческом анализе данной эпохи. Именно так в тексте «Жития» появляется политическая составляющая, призванная изобразить симфонию властей⁵, а фигура Преподобного Сергия представлена довольно заурядно, то есть как один из многочисленных образов православных пустынножителей, что соответствовало представлениям священноначалия о жизни образцового монаха.

В тексте «Жития» отражены некоторые принципы учения исихазма, которые разделял Пахомий Серб, но они не нашли яркого выражения в исследуемом памятнике агиографии. Блестящее образование Святогорца, основанное не только на знании библейских, святоотеческих и богословских текстов, но и на понимании основных принципов теории литературы, обусловили его склонность к шаблону, к учительному многословию и этикетной схеме изображения поведения персонажей, его слишком практическое отношение к литературному творчеству. Жития, написанные Пахомием, стали формальными образцами для всей последующей официальной агиографии. Невозможно отказать Пахомию в литературных способностях, он был очень опытным писателем, а его агиографическим мастерством восторгались средневековые книжники. Однако приведенный анализ авторского стиля Пахомия Логофета дает основания для переоценки роли данного агиографа в контексте экспрессивно-эмоциональной волны развития славяно-русской литературы в конце XIV — начале XV века. Об ораторском опыте писателя теперь невозможно говорить как о презентабельном индексе риторического искусства в духе «плетения словес», как особой украшенной манере построения текста.

Епифаний Премудрый и Пахомий Логофет сохранили для нас ценнейшие сведения о жизни и деятельности Сергия Радонежского, значение которого для русской истории неопределимо. Донести эти сведения до последующих поколений, познакомить читателя с идеями Радонежского игумена о единении — вот основные темы, нашедшие отражение в работе агиографов над текстом. «При имени преподобного Сергия русский народ вспоминает свое

⁵ Симфония властей — православный принцип (идеал) взаимоотношений между церковной и светской властью, заключающийся в том, что светская и церковная власти находятся в состоянии согласия (гармонии) и сотрудничества.

нравственное возрождение, сделавшее возможным и возрождение политическое, и затверживает правило, что политическая крепость прочна только тогда, когда держится на силе нравственной» [39, с. 271].

Список литературы

1. Житие Сергия Радонежского // Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV в. — М., 1981.
2. Тихонравов Н.С. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. — М., 1916.
3. Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник // В.О. Ключевский. Русская история: в 5 т. — М., 2001. — Т. 4.
4. Мюллер Л. Особая редакция Житий Сергия Радонежского // Записки Отдела рукописей ГБЛ. — М., 1973. — Вып. 34.
5. Зубов В.П. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. К вопросу о редакциях Жития Сергия Радонежского // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л., 1953. — Т. IX.
6. Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. — СПб., 1908.
7. Епифаний Премудрый // Российский гуманитарный энциклопедический словарь. Т. 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/>
8. Макарий (Булгаков) митр. История Русской Церкви. Кн. третья. Приложения. — Т.4. Отрывки из Жития Святого Стефана Пермского. — М., 1995.
9. Прохоров Г.М. Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. — Л., 1988. — Вып. 2. — Ч. 1.
10. Жития свв. Сергия и Никона Радонежских. Рукопись. — Ок. 1630 года [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.stsl.ru/manuscripts/book>
11. Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. — Л., 1986.
12. Он же. Человек в литературе Древней Руси. — М, 1970.
13. Он же. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV— начало XV в.). — М.; Л., 1962.
14. Адрианова-Перетц В.П. Слово о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского // Труды Отдела Древнерусской литературы. — М.; Л., 1947. — Т. V.
15. Клосс Б.М. Житие Сергия Радонежского. — М., 1998.
16. Пиккио Р. «Плетение словес» и литературные стили православных славян в позднем Средневековье // Р. Пиккио. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М., 2003.
17. Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV—XV вв. — Л., 1987.
18. Коновалова О.Ф. К вопросу о литературной позиции писателя XIV в. // Труды Отдела Древнерусской литературы. — М.; Л., 1958. — Т. XIV.
19. Косоруков А.А. Строитель вечного пути России Сергей Радонежский. — М., 2004.
20. Послание митрополита Киприана игуменам Сергию и Федору // Библиотека литературы Древней Руси: собрания текстов. — Т.6 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.pushkinskijdom.ru/>
21. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. — М., 1998. — Т. 2.
22. Канон Иоанну Предтече // Канонник или полный молитвослов. — М., 1994.
23. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. — СПб., 1998.
24. Коновалова О.Ф. Плетение словес и плетеный орнамент конца XIV в. // Труды Отдела Древнерусской литературы. — М.; Л., 1976. — Т. XXII.
25. Пахомий Логофет // Большая биографическая энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/
26. Дмитриев Л.А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XII—XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. — Л., 1973.
27. Макарий (Булгаков), митр. История Русской Церкви. — М., 1996. — Кн. 4. — Ч. 1.
28. Голубинский Е.Е. История Русской Церкви. — М., 1911. — Т. II.
29. Спасский Ф.Г. Русское литургическое творчество. — М., 2008.
30. Соболевский А.И. История русского литературного языка. — М., 1980.
31. Прохоров Г.М. Пахомий Серб // Словарь книжников и книжности Древней Руси. — Л., 1988. — Вып. 2. — Ч. 2.
32. Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южно-славянского влияния в России. — М., 1958.
33. Колесов В.В. Древнерусский литературный язык. — Л., 1989.
34. Иванова М.В. Древнерусские жития конца XIV—XV веков как источник истории русского литературного языка. — М., 1998.
35. Грихин В.А. Проблемы стиля древнерусской агиографии XIV—XV вв. — М., 1974.
36. Афонский патерик, или жизнеописание святых, на святой Афонской горе просиявших. — М., 1994.
37. Кириллин В.М. Панегирическое наследие Пахомия Логофета [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/>
38. Флоренский П. Троице-Сергиева лавра и Россия // Жизнь и «Житие» Сергия Радонежского. — М., 1991.
39. Ключевский В.О. Значение преп. Сергия Радонежского для русского народа и государства // Жизнь и «Житие» Сергия Радонежского. — М., 1991.
40. Дмитриев Л.А. Нерешенные вопросы происхождения и истории экспрессивно-эмоционального стиля XV в. // Труды Отдела Древнерусской литературы. — М.; Л., 1964. — Т. XX.

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

- A. Opanasyuk.** Modern Culture in the Context of Metahistorical Existence 4
- M. Saraf.** Three-Dimensional Modeling of Cultural Space 10
- A. Voloshinov, M. Kuz'mina.** Dynamics of Symmetry Patterns in Russian Trademarks of the 20th and 21st Centuries 17

2 CULTURAL REALITY

- A. Radionova.** Philosophic and Cultural Tradition of the "Consciousness Light" Pattern and It's Manifestations in Russian Poetry..... 24
- O. Gubanov.** Simulacra in Music Being Digital: The Semantic and Syntactic Level of Simulation 31
- A. Onosov.** Ultra-Technologism: humanistic nonsense or postanthropic identity? 38

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris

- V. Zaitsev.** A Book and a Webpage — Two Modes of Culture Existence 44
- E. Selivanova.** Sources of Visual Culture Formation 50

phenomenon

- I. Veltitsyna.** Opera in the Context of Popular Culture..... 55
- A. Novikova, V. Chumakova.** Soviet Films in the New Media Environment: Idealization or Discretization of the Past? 61

4 HERITAGE

- E. Steiner.** Hokusai Manga: Contextualisation of Its Title and Genre 68
- S. Kuznetsova.** Ancient Russian Musical Figurativeness in Georgy Sviridov's cantata "The Bright Guest" 78

5 NAMES. PORTRAITS

- M. Krasnikova.** "When a Distant Friend is Singing...": Yves Montand's Songs
in the Soviet Union of the mid-1950s 86

6 CHAIR

lectures on cultural studies

- I. Lisovich.** Visual Representation of Scientific Corporations in European Culture
of the 17th Century 98
- G. Khubulava.** Face and Personality: the Ontological Aspect 103
- before defending a thesis*
- M. Khramova.** The Animal and a Problem of Corporeality
in Contemporary Art 108

7 ORBIS LITTERARUM

- T. Isachenko.** The 17th Century Moscovia as a Righteous Kingdom
of End Times 112
- E. Pleshkevich.** Documents and Documentality in the Space of Culture 118
- V. Moiseenko.** Russian Empire Metropolis as Viewed
by an American Tramp 123

8 JOINT OF TIME

- E. Sokol'nikov (Hieromonk Roman).** Hagiographers Epiphanius the Wise and
Pachomius the Serb: A Problem of Embodiment of the Authors' Intentions
in "The Life of Sergii Radonezhsky" 126

Editorial Board

Editor in Chief:

Tamara Lapteva

Deputy Editor

Irina Vetlitsyna

Editors

Nonna Guseynova

Alexander Obidin

Sections Special Advisers:

Elna Orlova

(Context, Cultural Reality)

Evgeny Dukov

(In Space of Art and Cultural Life)

Valentina Dianova

(Heritage)

Galina Zvereva

(Chair)

Board Secretary

Nadezhda Tkachenko

Layout design

Viktor Malofeevsky

*Certificate of the mass information media
registration*

ПМ № 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder

*InformKultura Research and Information
Centre, Russian State Library*

Publisher

Russian State Library

Address

Russia, 119019, Moscow,

Vozdvizhenka, 3/5

Tel./fax +7(495)695-83-12

E-mail: aisnikl@rsl.ru

*Submitted texts and illustrations are
retained by the Editors*

*Any reprinting of the published materials
shall be agreed with the Editorial Board;
any use of the published texts is to be
accompanied by the reference to
the "Observatory of Culture" journal.*

*Subscription available via «Pressa Rossii»
Joint Catalogue (index 12141)*

*To download full text articles please
subscribe to InformKultura Services
<http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/>
alhome/_sitenav/root_frm.htm*

SUMMARIES

Modern Culture in the Context of Metahistorical Existence (by Alexander Opanasyuk) analyses the processual being of culture within the context of its metahistorical becoming, particularities of contemporary culture development and its possible future evolution. The author argues that making and development of both culture and metaculture can be regarded as an outer process (independent of human factor) that determines societies. If a culture has undergone a cradle-to-grave cycle one can identify the four stages or phases in its becoming, which may be related to structural and conceptual frames of the tetractys. The initial intention of any culture sustains within the bounds of a certain cultural metaperiod, owing to which this culture exists. Profound changes in culture existence are possible when a new metaperiod begins within the cultural metaspace.

Key words: culture, processual being of culture, culture metaperiod, historical and metahistorical existence of culture, basic cultural paradigms, structural-dynamic metaparadigm of culture, integral/integrative culturology.

Three-Dimensional Modelling of Cultural Space (by Mikhail Saraf) is based on understanding culture as a mode of being human. Deriving therefrom, the author defines five factors that determine a type of culture; those are relation to nature and modes of operation, community building, thinking and understanding. The content and structure of the latter may change depending on specific historical state of human society, namely pre-civilizational, civilizational and post-civilizational. This may be interpreted as a 2D model of cultural space. The third dimension is defined by coordinates of value and meaning; these are represented in sociocultural implications of a response given to the question as to what a human being is by different type of cultures.

Key words: mode of nature relation, operation mode, community, mode of thinking, mode of understanding, historical and cultural process coordinates, coordinates of evolution and history, value/meaning coordinates.

Dynamics of Symmetry Patterns in Russian Trademarks of the 20th and 21st Centuries (by Alexander Voloshinov and Marina Kuz'mina) examines a symmetry phenomenon, which is regarded as one of the basic and form shaping characteristics of trademark geometry module. The authors argue that the symmetry patterns reflect both design developments and the evolution of graphic culture in general and identify most suitable chronological periods for content analysis of trademark patterns. The symmetrical trademark patterns' dynamics is found to be dependant on general tendencies in Russian cultural development.

Key words: trademark design, logotype, symmetry patterns.

Philosophic and Cultural Tradition of the "Consciousness Light" Pattern and Its Manifestations in Russian Poetry (by Alla Radionova) examines developments in understanding interrelation between consciousness and light in culture and philosophy. The author addresses the issues of its adoption and use in Russian lyric poetry for creation of poetical paradigm. Unlike other forms of culture, verse has more options to reveal and represent a number of semantic variations of the 'consciousness light' archetype. These semantic variations are studied by means of contrastive analysis of numerous poetical texts belonging to the authors of the 19th and 20th centuries.

Key words: consciousness, mind, thought, light, poetry, image, semantics, paradigm, archetype, memory, culture.

Simulacra in Music Being Digital: The Semantic and Syntactic Level of Simulation (by Oleg Gubanov) analyses digitally modified music using aesthetical and art critical approaches. According to the author, simulacrum is one of the basic properties related to the music existing in digital form. The two levels of simulation in digital music are defined, namely semantic and syntactic (composing, performing and recording music) and pragmatic (reproducing, interactive perception) ones.

Key words: music, digitality, virtuality, simulacrum, recording, sound processing, interactivity, ultramusic.

Ultra-Technologism: humanistic nonsense or postanthropic identity? (by Alexander Onosov) considers specific manifestations of the high technologies' impact on the planetary dynamics of civilization. The author discusses prospects and risks of global human development produced by the dominance of technoculture, reviews the influence of information technologies on the type and general direction of cultural evolution of modern humans, and analyses transformations of their identity as that of the species.

Key words: Ultra-Technologism, Information technology, cultural anthropology, Human evolution, postanthropic identity.

A Book and a Webpage — Two Modes of Culture Existence (by Victor Zaitsev) examines two areas of contemporary culture that both co-exist and confront, as the author argues. This confrontation is also related to information reliability as the level of information confidence in “book culture” is generally higher than that of the “network culture”. The uncritical attitude to data is specific to Internet users, and generates a large amount of falsifications on the Internet. The motif of interest replaces verification and the formula “all interesting is true” becomes the validity criterion for any content.

The author demonstrates how a typical internet-user becomes more passive, unable and unwilling to verify information validity. The volume of information and data on the Internet not only devalues notions of the “true” and “false” but dissolves boundaries of the “real” and “virtual”. The author believes that constructive use of cognitive, recreational, and other Internet functions is possible when confrontation will be substituted by the dialogue of “book” and “webpage” cultures.

Key words: Internet culture, book culture, web page, truth, real, virtual.

Sources of Visual Culture Formation (by Elizaveta Selivanova) considers the main directions of the “visual culture” concept formation and development. The author analyses the main trends in evolution of this notion that are dependent on particular historical periods and a type of activity, to which this notion is applied.

Key words: visual culture, imaginative and real, virtual, screen visual images, media space, iconic turn, visual channels of information transfer.

Opera in the Context of Popular Culture (by Irina Vetlitsyna) is devoted to aesthetic transformation of the status of opera at the turn of the 21st century, which led to a change in functioning of this musical history phenomenon. In its many manifestations opera began to live according to the laws of show business, involving a whole range of marketing ploys aimed at enhancing, maintaining and satisfaction of public interest in opera.

Key words: opera, popular culture, show business, opera stars, crossover, Opera tourism, contemporary opera directing.

Soviet Films in the New Media Environment: Idealization or Discretization of the Past? (by Anna Novikova and Varvara Chumakova) analyses how Russian viewers of the multichannel TV perceive narrative and aesthetic clichés of the Soviet movies. The influence of Soviet clichés on social construction of today’s reality, especially on attitudes of the rural dwellers towards the Past is in the focus of the paper, the authors of which follow the media ecology approach.

Key words: Media ecology, media environment, social construction of the reality, cliché in Soviet cinematography, media consumption of the rural settlers, sociocultural crisis, technical modernization, kitsch.

Hokusai Manga: Contextualisation of Its Title and Genre (by Evgeny Steiner) is devoted to Manga as the biggest and the best-known work of Hokusai (北斎, 1760—1849). The paper discusses the phenomenon of Hokusai Manga and its place in the context of Japanese picture books. Was it a drawing manual or comic cartoons or perhaps a pictorial encyclopedia? What are the historical meanings and etymology of the word manga and its little-understood supra-heading “Denshin Kaishu”?

Key words: Hokusai, Japanese art, picture books, manga, pictorial manuals.

Ancient Russian Musical Figurativeness in Georgy Sviridov’s cantata “The Bright Guest” (by Svetlana Kuznetsova) analyses inter-relation of literary and musical texts and reveals Ancient Russian musical figurativeness of music. The author studies melodic, harmonic, stylistic, genre and compositional treats of cantata and argues that all these treats were aimed at implementation of the Ancient Russian choral tradition.

Key words: Georgy Sviridov, “The Bright Guest” cantata, chants, cyclicity, variance, bell tolling.

“When a Distant Friend is Singing...”: Yves Montand’s Songs in the Soviet Union of the mid-1950s (by Anna Krasnikova) deals with the spread and circulation of Yves Montand’s songs in the USSR. The author explores the response of the audience to his work and the reasons for this French singer’s popularity with the Soviet public. The article considers Montand’s Soviet Union touring from December 1956 till January 1957 and gives particular attention to political aspects of Montand’s arrival in the Soviet Union that were linked to suppression of the Hungarian Uprising by Soviet troops in autumn of 1956.

Key words: Yves Montand, French song, variety, Khrushchev Thaw, Soviet-French cultural links, Hungarian Uprising of 1956.

Visual Representation of Scientific Corporations in European Culture of the 17th Century (by *Inna Lisovich*) is devoted to the comparative analysis of visual representations of scientific corporations in European painting and graphic art in the 17th century. The author reveals both organizational principles of scientific institutions and symbolic, cultural, political, scientific and social values which underpinned them.

Key words: Early Modern European culture, visual representation, scientists' corporations, engraving, group portrait, Surgeons' guild, Royal Society, French Academy, patronage.

Face and Personality: the Ontological Aspect (by *Grigory Khubulava*) addresses the issues of the relationship between face and personality that are both of eternal duality and unity, which may be described in the terms of opposition "Myself — the Other." The Face and Personality are not identical but inseparable. In the history of thought, the ambivalence of relationship between face and personality developed from a natural individual and personal medieval paradigm through rationalist identification of appearance and personality towards the existential relativity.

Key words: face, appearance, personality, image of God, Incarnation, mask, the Other.

The Animal and a Problem of Corporeality in Contemporary Art (by *Marina Khramova*) deals with the image of animal, which is one of the most topical in contemporary art. Nowadays, animal imagery becomes a new source of creativity. It makes artists search for new forms of expression and produces new topical issues. The author analyses the role of animality in contemporary art and its relation to the problem of corporeality.

Key words: corporeality, animal imagery, art object, creativity, posthumanism, self-identification, becoming-animal, alterity, contemporary art practices.

The 17th Century Moscovia as a Righteous Kingdom of End Times (by *Tatiana Isachenko*) addresses the concept of 'panvasilion' by the patriarch of Jerusalem Paisius Ligarides and discussions of the idea of Righteous Kingdom in Muscovite Rus'. The transfer of the greatest images of the Holy Land and the relics of the Christian East to Russia in the second half of the 17th century put Moscow on par with the great historical centres of Christianity. Muscovite Rus' strengthened its position and since then pretended to play the role of a "Righteous Kingdom of End Times". Church historians acknowledge that translation into Russian of "Tablets" (1656) has become a decisive moment in the maturation of the plan for a "New Jerusalem". The Greek text of the book was presented to the Russian Patriarch by Paisius Ligarides, who was lately destined to play a major role in condemnation of the former.

Key words: Paisius Ligarides, Muscovite Rus', Christian East, Righteous Kingdom, New Jerusalem, Russian Orthodox Church, relics, Jean Bodin.

Documents and Documentality in the Space of Culture (by *Evgeny Pleshkevich*) reviews a collection of articles "Document's Status: Final Paper or Alienated Evidence?"

Key words: document, documentality, authenticity, sociological theory of documents, literariness, identity archives.

Russian Empire Metropolis as Viewed by an American Tramp (by *Vladimir Moiseenko*) is devoted to the American sociologist and author Josiah Flynt who visited Russia in 1896—1897 and described his impressions of the country, especially of St.-Petersburg, in his books "Tramping with Tramps" and "My Life." The author also suggests certain reasons that may explain the relatively small popularity of Josiah Flynt's books in the USA and abroad.

Key words: Josiah Flynt, St.-Petersburg, "Tramping with Tramps", "My Life".

Hagiographers Epiphanius the Wise and Pachomius the Serb: A Problem of Embodiment of the Authors' Intentions in "The Life of Sergii Radonezhsky" (by *Evgueny Sokol'nikov*) addresses "The Life of St. Sergius, the Wonderworker of Radonezh" as a unique piece of ancient Russian literature, which narrates the heroic deeds of the great Patron Saint and Intercessor for the Russian land. It was created by Epiphanius the Wise who was a disciple of the St. Sergius and Pakhomius the Logothete (the Serb) who came to Rus'. The comparison of ideas, imageries and stylistic patterns of Epiphanius' literary works and Pachomius' writings shows that Epiphanius and Pakhomius differently evaluated the significance and meaning of St. Sergius' ascetic life.

Key words: hagiography, St. Sergius of Radonezh, the Russian Orthodox Church, Trinity Lavra of St. Sergius, versions of St. Sergius Life, textology, unification of the Russian lands, Battle of Kulikovo.

АВТОРЫ НОМЕРА

Ветлицына Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, заместитель заведующего
НИЦ Информкультура Российской государственной библиотеки
E-mail: vetla@aisnik.rsl.ru

Волошинов Александр Викторович, доктор философских наук, кандидат физико-математических наук,
профессор, заведующий кафедрой культурологии Саратовского государственного технического
университета
E-mail: alvoloshinov@gmail.com

Губанов Олег Александрович, аспирант кафедры эстетики и музыкального образования Института
искусств и художественного образования Владимирского государственного университета
E-mail: gubanov89@yandex.ru

Зайцев Виктор Сергеевич, соискатель Государственной академии славянской культуры, заведующий
кабинетом Института экономики, менеджмента и права Московского государственного университета
пищевых производств
E-mail: azuma_nelson@rambler.ru

Исаченко Татьяна Александровна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник НИО
книговедения Российской государственной библиотеки
E-mail: Isachenko@rsl.ru

Красникова Анна Константиновна, главный специалист Управления главного архитектора Комитета
по архитектуре и градостроительству Москвы
E-mail: annakrasnikova@yandex.ru

Кузьмина Марина Сергеевна, аспирант Поволжского государственного университета сервиса
(Тольятти, Самарская область)
E-mail: alvoloshinov@gmail.com

Кузнецова Светлана Владимировна, аспирант Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова
E-mail: kositronich@gmail.com

Лисович Инна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и культурологии
Казанского государственного университета культуры и искусств, докторант кафедры истории и теории
культуры РГГУ
E-mail: innalisovich@gmail.com

Моисеенко Владимир Алексеевич, кандидат географических наук, доцент кафедры архитектурного
проектирования и дизайна Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева
E-mail: vlalmo@smtp.ru

Новикова Анна Алексеевна, доктор культурологии, профессор факультета медиакоммуникаций НИУ
«Высшая школа экономики» (Москва)
E-mail: a.a.novikova@gmail.com

Оносов Александр Аркадьевич, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Аналитической
службы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: o.ksandr@yandex.ru

Опанасюк Александр Петрович, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев, Республика Украина)
E-mail: vugil@bigmir.net

Плешкевич Евгений Александрович, доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник Отдела библиотекосведения Российской государственной библиотеки
E-mail: ear1966ear@mail.ru

Радионова Алла Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета
E-mail: allarad1@rambler.ru

Сараф Михаил Яковлевич, доктор философских наук, профессор Московского государственного университета культуры и искусств
E-mail: ktkei@mail.ru

Селиванова Елизавета Владимировна, соискатель ученой степени кандидата наук, ассистент кафедры социологии и социальной работы Курганского государственного университета
E-mail: nio@kgsu.ru

Иеромонах Роман (Евгений Сокольников), настоятель храма Во имя святителя Николая Мирликийского в Вилуйске, Вилуйское благочиние Якутской и Ленской епархии (Республика Саха Якутия)
E-mail: skevl@mail.ru

Хубулава Григорий Геннадьевич, кандидат философских наук, докторант кафедры этики философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета
E-mail: grishcka@yandex.ru

Храмова Марина Николаевна, аспирант кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского университета культуры и искусств
E-mail: marina3107_89@mail.ru

Чумакова Варвара Павловна, аспирант факультета социологии НИУ «Высшая школа экономики» (Москва)
E-mail: vchumakova@hse.ru

Штейнер Евгений Семенович, доктор искусствоведения, профессор НИУ «Высшая школа экономики», профессор-исследователь Центра по изучению Японии при Школе востоковедения и африканистики, Лондонский университет (Великобритания)
E-mail: evenbach@gmail.com

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.*

2014
ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА



МОСКВА 2014