

5
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



5
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

(Институт социологии Российской академии наук)

Разлогов Кирилл Эмильевич

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

Рубинштейн Александр Яковлевич

(Институт экономики РАН)

Румянцев Олег Константинович

(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия)

Рязанова-Кларк Лара

(Эдинбургский университет, Великобритания)

Сиповская Наталия Владимировна

(Государственный институт искусствознания)

Тихонова Людмила Николаевна

(Российская государственная библиотека)

Ферингер Маргарет

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

Флиер Андрей Яковлевич

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

Фоменко Андрей Николаевич

(Северо-Западный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Штейнер Евгений Семенович

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

© ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2014

1 КОНТЕКСТ

Е.Б. Крюкова. Литература и философия:

два способа организации языкового пространства 4

Д.М. Спектор. Перекрестки времени: теперь и вдруг 9

А.Ю. Шеманов. Воплощенность личности и ресурсы инклюзии:

от психологической к социокультурной перспективе 15

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

В.Ю. Минералов. Перспективы активизации и распространения

созидательного творчества как условие общественного прогресса 24

П.Е. Громов. Интернет, Хайдеггер и глубокая скука 32

А.И. Пожаров. Современная постапокалиптика как форма существования

эсхатологического мифа на примере компьютерной игры «S.T.A.L.K.E.R.» 39

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

А.В. Политов. Производство искусства как хронотоп 44

явление

А.М. Иванов. Хор как средство воплощения сакрального содержания

и символ православной веры в творчестве Родиона Щедрина 51

Е.В. Саничева. Опера Клааса де Вриса «Король Верхом»

в контексте культуры XX века 57

4 НАСЛЕДИЕ

С.З. Исакова. Соотношение восточного

и западного в традиции cantus publicus XII—XIII веков 66

Н.В. Хазова. Формирование взглядов Александра Бенуа на архитектуру

Санкт-Петербурга XVIII — начала XIX века 72

С.А. Контула-Вебб. Портреты Николая II кисти финского художника Альберта

Эдельфельта (к истории культурных связей России и Финляндии) 79

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Н.Ю. Богатырева. Василий Сухомлинский: «Верь в человека — и он станет человеком»	84
И.В. Польский. «Подлинная цивилизация» Махатмы. Мохандас Карамчанд Ганди как радикальный критик цивилизации.....	94

6 КАФЕДРА

предзащита

А.В. Александрина. Миниатюры в средневековых певческих рукописях Троице-Сергиева монастыря	102
В.Н. Моисеев. Общество синхронизации: человек и его цифровой профайл...	107

7 ORBIS LITTERARUM

И.М. Сахно. Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья	112
О.Н. Челюканова. Творческие открытия Аркадия Гайдара в стилистике прозы для подростков 1950—1970-х годов.....	118
по материалам конференции	
Е.Г. Абрамов, М.М. Зельдина. Информационное обеспечение научно- публикационной отрасли (на примере журнала «Научная периодика: проблемы и решения»)	123

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

С.А. Давыдов. Зарождение мобилизационного императива в хозяйственной культуре Древнего Египта: гипотеза демографического давления	126
Е.В. Дунаева. Россия и Иран: особенности развития и проблемы межкультурной коммуникации	135
SUMMARES	144

Состав редакционной коллегии

Главный редактор:

Лаптева Тамара Ильинична

Заместитель главного редактора:

Ветлицына Ирина Михайловна

Редакторы:

Гусейнова Нонна Михайловна

Обидин Александр Иванович

Яковлева Анна Михайловна

Кураторы направлений:

Орлова Эльна Александровна

(Контекст. Культурная реальность)

Дуков Евгений Викторович

(В пространстве искусства
и культурной жизни)

Зверева Галина Ивановна

(Кафедра)

Дианова Валентина Михайловна

(Наследие)

Ответственный секретарь

Надежда Ткаченко

Выпускающий редактор номера

Кобылянская Алевтина Александровна

Дизайн макета

Виктор Малофеевский

Цех предпечатной подготовки

Нач. цеха *Тамара Медведева*

Верстка *Надежда Епифанова*

Технический редактор *Наталья Соловьева*

Корректоры: *Ольга Герасимова,*

Наталья Дедова

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: observatoria@rsl.ru

Рукописи, фотографии, рисунки

не возвращаются

Перепечатка материалов

разрешается только по согласованию

с редакцией, ссылка на журнал

«Обсерватория культуры» обязательна

Типография

Подписано в печать 12.11.14

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 81:1
ББК 87.228

Е.Б. КРЮКОВА

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ДВА СПОСОБА ОРГАНИЗАЦИИ ЯЗЫКОВОГО ПРОСТРАНСТВА

Рассматриваются литература и философия как близкие, но не совпадающие по своей структурной организации языковые практики, принципиально отличающиеся от других видов дискурса. Их сопоставление между собой проводится по аналогии с витгенштейновским разделением говорения и показывания — двух функций, присущих языковому высказыванию.

Ключевые слова: философия, литература, язык, понимание, метафора, Витгенштейн, говорение и показывание, дискурс.

Сегодня совершенно привычной стала манера философии подавать себя не в виде строгой системы, а в жанре необязательных заметок по разным поводам. В то же время в литературе определенно наметилась тенденция к философствованию: все чаще изящная словесность пускается в сложные метафизические рассуждения, создавая — не столько за счет своего содержания, сколько благодаря самой форме — видимость интеллектуального дискурса. Однако в этом естественном, не нарочитом подражании литературы философии, а философии литературе ни та, ни другая не теряют своей самобытности. Подобное взаимопроникновение наводит на мысль о размытости границы, пролегающей между философией и литературой; с другой стороны, сохранение собственной идентичности свидетельствует о существовании такой границы. Ведь по каким-то признакам или критериям читатель безошибочно определяет жанровую принадлежность текста, не обманываясь, в первом случае, метафоричностью философских произведений, а во вто-



КОНТЕКСТ

ром — наукообразностью художественных. Что сближает и что разводит философию и литературу? Почему ни одна из них не становится предикатом другой? Чем разнятся функции мыслителя и писателя?¹

В первом приближении, тем общим предметным полем, которое в равной мере интересует литературу и философию, выступает реальность, что бы под ней ни подразумевалось: овеществленный универсум, жизнь сознания или межличностные отношения. Обе они стремятся изобразить действительность, чтобы ее понять, и этим радикально отличаются от науки, нацеленной на овладение, присвоение. Безусловно, отношение науки к беллетристике совершенно иного рода, нежели сложное переплетение взаимозависимостей, исторически сложившееся между наукой и философией. Если литература — ввиду ее заведомой фиктивности — составляет предельный контраст сциентистской объективности, то натурфилософская мысль, в свое время давшая начало точному знанию, и поныне сохраняет точки соприкосновения с широким полем научности. Правда, мыслитель, в противовес ученому, рассчитывает на внимание не только со стороны профессионального сообщества, но в идеале обращается к каждому, кого волнуют умозрительные вопросы. Это роднит его с литератором, чей труд получает свое завершение, лишь будучи воспринят читателем. Тот, для кого написано художественное или философское произведение, является обязательным участником мистерии, своеобразной инициации, которая известна как событие понимания.

Тематизация понимания, первые наброски которой можно обнаружить у Платона и Аристотеля², еще в антич-

ности превысила рамки чистого теоретизирования и переросла в истолковательскую практику. Пройдя долгий путь от комментирования первоисточников и экзегезы до искусства герменевтики и лингвистического анализа³, проблема понимания и в XX веке не утратила своей актуальности, вызвав особый резонанс после того, как Мартин Хайдеггер в монументальном труде «Бытие и время» переосмыслил ее в онтологическом ключе. Окончательно порывая с общераспространенным рассмотрением понимания в качестве акта мышления, Хайдеггер превращает его ни много, ни мало в один из определяющих модусов человеческого существования. Понимание у него является характеристикой не сознания, а экзистенции, а потому не только предшествует какой бы то ни было рефлексии, но и выступает ее необходимым условием. Без такого исходного понимания, которое есть некий «врожденный», априорный принцип, позволяющий человеку ориентироваться в мире, невозможно никакое концептуальное постижение, оказывающееся вторичным актом осмысления и закрепления в понятиях [3, с. 142—153]. Продолжая развивать идею понимающего сущего в заданном Хайдеггером направлении, Ханс-Георг Гадамер в собственном проекте философской герменевтики предлагает уточняющую интерпретацию понимания как способа участия человека в истории, культуре, традиции. Все эти различные измерения, в которых разворачивается человеческое бытие, организует единое поле — язык, приобретающий у Гадамера статус первостепенной реальности [4, с. 147—167]. Именно в языке, который осуществляется как игра и вовлекает в свою орбиту участников разговора, свершается понимание: «не только процедура понимания людьми друг друга, но и процесс понимания вообще представляет собой событие языка — даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах или об умолкнувшем и застывшем в буквах голосе» [5, с. 43—44].

Фундаментальные исследования языка, ставшего едва ли не главной темой в философии и науке XX века, более не позволяют сводить его роль к вспомогательной функции. Поэтому, объявляя язык вторым общим моментом, объединяющим философию и литературу, не стоит его недооценивать: язык — это не просто средство выражения, внешняя форма, с помощью которой передаются те или иные идеи, а единственное смыслотворящее пространство, в котором только и может родиться мысль. Даже при классическом подходе к литературному тек-

¹ Тема взаимоотношений философии и литературы обширна и многоаспектна. Она возникает как в поле междисциплинарных исследований, так и в строго определенных контекстах той или иной научной области. Из наиболее значимых и интересных публикаций, касающихся специфики предлагаемого взгляда на данный предмет, стоит упомянуть следующие работы: Зенкин С.Н. Введение в литературоведение: Теория литературы. М., 2000; Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002; Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. М., 2006; Инишев И.Н. Литература как медиум философской рефлексии // Язык философии: традиции и новации. М., 2010. С. 61—68; Danto A.C. Philosophy as/and/of Literature // Post-Analytic Philosophy / ed. by J. Rajchman, C. West. N. Y., 1985. P. 63—83; Lang B. The Anatomy of Philosophical Style. Literary Philosophy and the Philosophy of Literature. Oxford, 1990; Homscheid Th. Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomodern. Würzburg, 2008. Об актуальности вопроса свидетельствуют также дискуссии и тематические сборники последних лет, их отражающие: Философия и литература: проблема взаимных отношений // Вопросы философии. 2009. № 9. С. 56—97; Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco / ed. by J. J. E. Gracia, C. Korsmeyer, R. Gasché. N. Y., 2002; The Philosophy of Literature. Classic and Contemporary Readings: An Anthology / ed. by E. John & D. McIver Lopes. Oxford, 2003; Ordinary Language Criticism. Literary Thinking after Cavell and Wittgenstein / ed. by K. Dauber, W. Jost. Evanston, IL, 2003; Der Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie / hrsg. von K. Kastberger, K. P. Liessmann. München, 2004; Philosophie im Spiegel der Literatur / hrsg. von G. Gamm, A. Nordmann, E. Schürmann. Freiburg, 2007; Philosophy as Literature / ed. by C. Bradatan // The European Legacy. 2009. Vol. 14. № 5.

² Платон отождествлял понимание с дианойей — мышлением, осуществляющимся в понятиях, которое он определял как «деятельность души» и противопоставлял интуитивному уму, нусу (см.: Софист. 263 е; Федон.

83 б; Тезет. 160—185). Аристотель, напротив, стремился разработать технику реализации понимания, исходя из того, что оно основано не на онтологических началах, а на топах — общих местах, организующих структуру коммуникации [1].

³ На уровень искусства (Kunstlehre) возносят герменевтику родоначальники исторической школы Ф. Шлейермахер и В. Дильтей, что свидетельствует о смещении акцентов в трактовке самого понимания, не сводимого уже столь однозначно к строго инструментальной функции. Параллельно теории Шлейермахера немецкий лингвист В. фон Гумбольдт разрабатывает свое учение о внутренней форме языка, в котором напрямую связывает понимание с языковой деятельностью (**evēryēia*), подчеркивая его творческую, а не автоматическую роль в качестве ментального процесса по воссозданию смысла [2, с. 77—81].

сту, когда писатели скорее склонны были заботиться о содержании, не всегда придавая достаточное значение способу его воплощения, язык все равно оказывал сопротивление авторской воле⁴. Эпоха же модерна интуитивно распознала всесильность языка, и именно литература с ее революционным пафосом и духом экспериментаторства, причем значительно раньше, чем философия, обратила это новое знание в свое преимущество: отныне не поиски высшего смысла стали определять ход повествования, а сам язык, необозримый в своих возможностях и непредсказуемый в своем исполнении. Если через нестандартные опыты со словом литература еще в XIX веке (Лотреамон, Малларме, французский символизм) и особенно в первые десятилетия XX века (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм) открыла для себя потенциал языка, высвободившегося из логических сетей рассудка, то философия, по инерции сохраняющая антропоцентрическую направленность, лишь после Второй мировой войны — начиная с позднего Хайдеггера, жаждущего расслышать в языке «зов» самого бытия [8, с. 254—255], и позднего Витгенштейна, не отделявшего слово от мысли и действия [9], — капитулирует перед властью языка. Различные попытки свергнуть всемогущество субъекта, который обязан своим доминирующим положением Декарту, установившему его в качестве единственного основания мира, увенчались успехом лишь тогда, когда мысль была разоблачена в своей зависимости от слова. Ни Дильтей с его концептом переживания, устраняющим субъект-объектную схему за ненужностью, ни Гуссерль, редуцирующий объективную реальность к феноменам сознания, ни Хайдеггер, превращающий мир в часть самого человеческого существования, не смогли расшатать привычный стереотип новоевропейского мышления разделять действительность на два противостоящих друг другу полюса. Смерть субъекта наступает не ввиду корректировки сознанием своей парадигмальной позиции, а из-за дискредитации эго-центричности мысли безличностью языка: «Субъект, — пишет Ролан Барт, — это лишь языковой эффект» [10, с. 44].

Однако безличность не значит отсутствие авторитарности. Признание принципиального воздействия, которое оказывает язык на историю и культуру, обнаруживает и его абсолютную тотальность: кажущаяся нейтральной территория, на которой реализуется мысль как событие, на самом деле заставляет мышление подчиняться законам языка. Освободиться от его диктата практически невозможно, ибо «весь сплошь язык есть общеобязательная форма принуждения»; «в языке рабство и власть переплетены неразрывно» [11, с. 549—550]. И снова литература опережает философию, на сей раз — в своих пробах оказаться по ту сторону языка. Тристан Тцара, подрывающий грамматику ради того, чтобы ничто не ско-

вывало свободу творчества, Андре Бретон, изобретающий технику автоматического письма с единственной целью — избежать насаждаемого языком здравомыслия, Антонен Арто, силящийся преодолеть условность, привносимую языковым посредничеством в любые, даже самые интимные контакты с действительностью, сколь бы безнадежны ни были их устремления, добиваются своего хотя бы тем, что делают прозрачную стену языка почти что зримой для других. О ценности, а вернее, бесценности того, что располагается за пределами речи, говорит и Людвиг Витгенштейн, констатируя в «Логико-философском трактате» недоступность «мистического» и обреченность оставаться в мире, организованном в форме языка. Но его пророческая работа, очертившая не только границу мира, не только границу мышления⁵, но и — автореференциально — границу самого языка, долгое время оставалась непонятой, несмотря на то, что благодаря ей философия стала тяготеть в сторону лингвистического анализа.

Идея наощупь, литература схватывает правду о постоянно меняющемся мире и о человеческой жизни с большей ловкостью, чем философия, весь понятийный арсенал которой, на первый взгляд, скорее пригоден для этих задач. Возможно, наилучшей иллюстрацией к загадочной мысли Витгенштейна о различии говорения и показывания [12, с. 25] послужит сравнение философии с литературой, ведь первая выстраивает свой дискурс, тщательно выверяя слова, стараясь назвать вещи своими именами, а вторая — каждой своей фразой показывает на то, что не может быть сказано. Так, идея абсурдности человеческой жизни и бессмысленности мира, сформулированная в философских произведениях Жан-Поля Сартра и Альбера Камю, со всей отчетливостью утвердилась в современном сознании, лишь будучи наглядно представлена в романах и пьесах Эмюэля Беккета, причем самому Беккету ни разу не пришлось прибегнуть к понятию абсурда (позднее ставшему синонимом его творчества), чтобы выразить эту экзистенциалистскую истину. Поэтому вполне справедливо будет допустить, что вероятной причиной нынешнего сближения философии и литературы выступает желание дополнить рассуждение показыванием, а изображение подтвердить умозрением.

Придерживаясь такого условного закрепления говорения за философским текстом, а показывания — за художественным, надо иметь в виду, что обе эти характеристики относятся прежде всего к языку. Синтез философии и литературы, возникающий не как искусственное междисциплинарное порождение, но совершенно естественным образом, раскрывает изначальную онтологическую сопричастность двух этих языковых практик, в которых диалектическое единство говорения и показывания воплощает собой метафора. Даже как фигура речи метафора есть того особого рода говорение, понимание которого

⁴ О том, как язык вопреки намерениям автора не ограничивается высказыванием того, что тот пишет, а с помощью коннотативных значений и семиотических кодов выражает целый спектр идей, продиктованных сокровенными желаниями или вовсе безотчетных, см.: [6, 7].

⁵ Ср.: «Границы моего языка означают границы моего мира» (5.6) [12, с. 56]; «... замысел книги — провести границу мышления <...>. Такая граница <...> может быть проведена только в языке, а то, что лежит за ней, оказывается просто бессмыслицей» [12, с. 3].

осуществляется не путем считывания буквального смысла, а через узнавание непроговариваемого, но все же становящегося зримым благодаря показыванию. Научные трактаты, юридические законы, информативные сообщения, любые предписания и инструкции избегают метафорических выражений, ибо дословная интерпретация таковых если и не вводит в заблуждение, то по меньшей мере ставит в тупик. Построенная на категориальной ошибке, метафора в своем прямом значении остается ложью⁶, но эта ложь — именно ввиду ее нарочитости — призвана засвидетельствовать истину, которая, противясь артикуляции, обедняется непосредственным проговариванием и лишь в показывании обретает шанс быть увиденной. Чтобы воспринять метафору, необходимо постоянно удерживать в уме ее буквальное значение и в то же время абстрагироваться от него. Именно в этом напряжении между двумя полюсами смысла и заключается, по мнению Поля Рикёра, сущность метафоры [14].

Мысль о неискоренимости метафоричности в языке, сформулированную достаточно поздно [15], поэтическое искусство от начала времен запечатлевает каждым своим произведением. Никто не будет оспаривать право поэзии прибегать к метафорам как «ложным» уловкам, и при этом, вопреки требованиям логики, не приходится сомневаться в подлинности ее речей, которая не уступает (если не превосходит) истине, добываемой интеллектуальным путем. Иные творцы называют поэзию «праязыком», что лишь подтверждает метафорическую природу языка. Наука, стремящаяся своей терминологией и рациональной строгостью построений обуздать полисемантичность, оказывается более далекой от реальности, которую она должна объяснять, чем самый смелый художественный вымысел — и как раз потому, что, страшась свободы, присущей живому слову, изобретает его безжизненные аналоги. Литература же не просто время от времени обращается к метафорам: она держится на их многозначности, подпитываясь энергией и вольностью языка, которые служат источниками творческого вдохновения.

В случае философии использование метафор, несмотря на попытки некоторых мыслителей изолировать понятийность отвлеченного дискурса от фигуральной образности, тоже неизбежно⁷. И хотя в отличие от литературы в философском тексте метафора «является вынужденной: к ней прибегают не от богатства выбора, а скорее от его скудости, отсутствия прямых номинаций» [17, с. 167], она выступает едва ли не единственным сред-

ством, позволяющим обозначать непредметные сущности и вести рассуждение об абстрактных вещах или внеопытных представлениях.

Видный немецкий философ Ханс Блюменберг, нарекший свое учение метафорологией, не без оснований возводит метафору в ранг тех базовых когнитивных интуиций, которые — как бы эскизно — задают определенный способ видения мира и места в нем человека. (Оттого средневековый универсум, мыслимый в образе книги, не совпадает с миром Нового времени, отождествляемым с механизмом, машиной.) Категориальный аппарат метафизики при таком подходе представляется лишь результатом детального продумывания этих изначально схваченных метафорой образов. А значит, метафора — не просто выразительное средство, употребляемое либо для экономии, либо для украшения речи (чем ее считал еще Аристотель), но та исходная языковая реальность, в которой формируется непосредственное, дорефлексивное знание человеком мира. «Абсолютные метафоры отвечают на такие наивные и в принципе неразрешимые вопросы, актуальность которых заключается просто-напросто в том, что они неустранимы, потому что не мы их ставим: мы обнаруживаем их поставленными в основании своего бытия» [18, S. 19]. Равно и обращение Хайдеггера к языку объясняется не произвольной сменой предмета научного интереса, а продиктовано необходимостью: философское осмысление бытия закономерно приводит к признанию укорененности человеческого существа в языке.

Серьезное отношение к слову со стороны литературы и философии отличает их от прочих видов вербальных практик, использующих язык преимущественно прикладным образом. Делегируя им чисто функциональные задачи — сообщать факты, передавать информацию, описывать и объяснять события, — литература, увлекая за собой и философию, опробует различные языковые возможности и, кажется, все больше удаляется от действительности. И если изящную словесность трудно упрекнуть в подобном дистанцировании коль скоро сфера воображения — ее законный *locus solus*, то философии пришлось пройти через ряд серьезных обвинений и претерпеть фундаментальные преобразования, устранившие из ее обихода привычные понятия и мыслительные стереотипы. Однако не исключено, что литература и философия находятся сегодня как раз в авангарде культуры, ведь именно они первыми увидели в языке истинную, неиллюзорную реальность и продолжают испытывать на прочность языковые границы мира. Подмена реального воображаемым, которую фиксирует современная мысль⁸,

⁶ Классический пример Макса Блэка — «человек — это волк» — демонстрирует ложность метафоры, жертвующей буквой ради духа [13, с. 163—165].

⁷ Почти пародийно звучат излишне метафоричные призывы Томаса Гоббса отказаться от метафор в ходе философских построений: «Свет человеческого ума — это вразумительные слова, однако предварительно очищенные от всякой двусмысленности точными определениями. Рассуждение есть шаг, рост знания — путь, а благоденствие человеческого рода — цель. Метафоры же и бессмысленные и двусмысленные слова, напротив, суть что-то вроде *ignes fatui* [лат.: блуждающие огни], и рассуждать с их помощью — значит бродить среди бесчисленных нелепостей» [16, с. 36].

⁸ По самому развитию французской философии во второй половине XX в. можно проследить, как видимость, которой всегда отводилось скромное место фикции, со временем получает все больший перевес в споре с действительностью, а постепенно полностью вытесняет ее: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995; Лакан Ж. Символическое, Воображаемое и Реальное // Лакан Ж. Имена-Отца. М., 2006. С. 3—36; Делез Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998; Деррида Ж. Голос и феномен. СПб., 1999; Деррида Ж. Позиции. М., 2007; Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000; Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013.

происходит не потому, что человек вдруг осознает прозрачность прежде считавшегося незбылемым порядка вещей, а оттого, что в принципе нельзя прикоснуться к реальному иначе, чем через посредничество слов. А раз установить адекватность самого высказывания недоступному «реальному» также не представляется возможным, единственное, что остается, — считаться с языком.

Одинаково мотивированные исследовать глубины языка, философия и литература, осуществляя каждая свои задачи, реализуются как разные способы организации языкового пространства. Философия пытается приручить язык, предпочитая думать, что сама задает тон дискурса: следуя за мыслью — пусть даже эта мысль объявляет о главенстве языка, — она максимально старается нейтрализовать власть слова, и одновременно, не желая мириться с самоуверенностью разума, обращается за помощью к языку, способному выстроить логически безупречное высказывание с обратным смыслом.

Ницше с его знаменитой формулой «Бог мертв», объединившей в себе тезис онтологического доказательства «Бог есть» и его противоположность, Хайдеггер, усматривающий ценность человеческой жизни в ее обреченности на смерть, Фуко, провозглашающий безумие порождением новоевропейского разума, Деррида, отстаивающий первородство письма в противовес устной речи — все эти философы позиционируют свои теории как некий провокативный выпад против освященных традицией «непререкаемых истин». Таково вообще свойство каждой отдельной философии — утверждать себя за счет ниспровержения предыдущей. Но таково и свойство языка: там, где сказано «да», может быть сказано «нет». В противоположность литературе философский текст всегда дает определенный ответ, защищая одну из возможностей в пику всем остальным. Даже если этот ответ — отрицание. Даже если это отрицание — отрицание отрицания.

В то время как философия довлеет к завершенности, не допуская в свою речь каких бы то ни было недомолвок и, тем более, не планируя сознательно вызвать двусмысленность, литература не только терпит вариативность, но зачастую умышленно ее создает. Она не потому не предлагает готовых решений, что не знает их, а потому, что ей важнее продемонстрировать полновесность и равноправие всех возможностей. Недосказанность, прячущаяся за нагромождением слов, выступает обязательным структурным моментом художественного произведения, поскольку противопоставляет монохромности «да» или «нет» альтернативу бесконечного «всё может быть». Помимо крайностей категорического утверждения и отрицания существует необозримая череда промежуточных состояний, которые, играя существенную роль в организации литературного текста, далеко не всегда нуждаются в проговаривании; а то, что проговаривается, оттеняет горизонт умалчиваемого, но так или иначе подразумеваемого. Например, одно лишь упоминание даты, допустим, 1933 год, неизбежно вызывает у читателя ассоциативную связь с политическими событиями в Германии, даже если расска-

зываемая история не касается напрямую темы фашизма. Для памяти, воображения, размышления и любой другой читательской активности необходимо свободное пространство, которое намечается и задается коннотативным слоем языка.

Конечно, и философский текст не лишен намеренных или случайных коннотаций (а как показал структурализм, денотация, то есть буквальное сообщение, и сама является «последней из коннотаций» [7, с. 36]), но в своем стремлении редуцировать постороннюю контекстуальность он тяготеет к денотативному плану выражения. Чтобы услышать философа, нужно строго удерживать себя в рамках его мысли, не слишком отвлекаясь на нашептываемые языком аллюзии. Писательское же мастерство как раз и состоит в том, чтобы превратить читателя не только в соучастника литературного действия, но и в со-творца, способного улавливать тонкие языковые нюансы и за их полифоничностью различать гармонию. Лотреамоновская строка «Входящие, оставьте безнадёжность» (или насмешливая перекличка различных дискурсов в «Песнях Мальдорора»), если воспринимать ее чисто рассудочно, может сообщить немного, чтобы не сказать — ничего, однако ее поэтическая сила состоит в том, что, обыгрывая знаменитое предупреждение Данте грешникам, начертанное на вратах ада: «Входящие, оставьте упование», — она одновременно и отсылает к нему, и ставит его под сомнение, оставляя за читателем последнее слово, но тем самым — и суждение тоже.

Итак, существует две близких, но принципиально различных стратегии осуществления языковой деятельности: философская и литературная. Первая старается проговорить то, что противится любому проговариванию, вторая с помощью слов пытается то же самое показать. Эта не поддающаяся артикуляции истина мира есть реальность, принявшая вид языка, то, что Витгенштейн называет «логической формой» (4.121) [12, с. 25], обозначающей основополагающий принцип, который объясняет, каким образом язык, будучи знаковой системой, может дать какое-либо знание о действительности, являющейся совокупностью фактов. Непримиимые разногласия между философскими теориями, противоречия и антиномии внутри самих спекулятивных систем, апории и тупики, в которые заходит мысль, суть свидетельства не ущербности человеческого мышления, а ограниченности его пределами языка. Как только философии удается приблизиться к краю языка в безнадежном стремлении заглянуть по ту сторону, язык тут же сигнализирует о нарушении своих границ алогичными высказываниями или неразрешимыми парадоксами. Литература же, изначально принимающая все языковые правила, каждым своим новым произведением, реализующим еще одну из бесконечного множества возможностей, демонстрирует, что всё действительное может быть сказано, но и всё, что может быть сказано, — действительно. Так, литература своим фактом своего существования доказывает языковое устройство мира, а описывать устройство мира — перво-степенная задача философии.

Список литературы

1. *Аристотель*. Томика // Аристотель. Соч.: в 4 т. — М., 1978. — Т. 2.
2. *Гумбольдт В. фон*. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
3. *Хайдеггер М.* Бытие и время. — М., 1998.
4. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. — М., 1988.
5. *Гадамер Г.Г.* Язык и понимание // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
6. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983.
7. *Барт Р.* S/Z. — М., 1994.
8. *Хайдеггер М.* Поворот // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. — М., 1993.
9. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. — М., 1994. — Ч. 1.
10. *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте. — М., 2002.
11. *Барт Р.* Лекция // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
12. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. — М., 1994.
13. *Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. — М., 1990.
14. *Рикёр П.* Живая метафора // Теория метафоры. — М., 1990.
15. *Ницше Ф.* Об истине и лжи во вненравственном смысле // Ф. Ницше. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М., 2013. — Т. 1/2.
16. *Гоббс Т.* Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Соч.: в 2 т. — М., 1991. — Т. 2.
17. *Арутюнова Н.Д.* Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. — М., 1979.
18. *Blumenberg H.* Paradigmen zu einer Metaphorologie. — Bonn, 1960.

УДК 101.3
ББК 87.21 к 56

Д.М. СПЕКТОР

ПЕРЕКРЕСТКИ ВРЕМЕНИ: ТЕПЕРЬ И ВДРУГ

Бытующие трактовки времени, при всем их разнообразии, отражают весьма явственное влияние интеллектуализма. Под его воздействием время подменяется одной из функций. Универсалии временных форм обусловлены догматом рубрикации (прошлого, настоящего, будущего), специфицирующих природу сознания в формате технологии знаний. Механическая универсальность утрачивает эмоционально-эстетическое измерение времени.

Ключевые слова: время, спонтанность, типические и спонтанные реакции, феномены «теперь и вдруг», интеллектуализация восприятия времени.

ВДРУГ (внезапно, неожиданно).
<...> Скорее всего, возникло на базе
вдруг «воедино, вместе, разом».

Русский этимологический словарь [1]

Время принято связывать с мерою протекания разных процессов. Это априори, как правило, не обсуждается. Обсуждается же все с ним связанное. Прежде всего, очевидно, что процессы, под которые подводится мерность, не просто различны, но не сопоставимы. Приведенное положение напрямую связано прежде всего с механическим движением. Но следует ли принимать механическое перемещение за образец, определяя с его помощью природу времени? Жизнь человеческого духа не укладывается в подобное ложе. Считать ли ее на этом основании пребывающей вне времени? Такое суждение звучит абсурдно. Тем не менее, время как процедура измерения со времен Платона помещено в «душу» как нечто измеряющее. И Аристотелю близко это суждение. «Может возникнуть сомнение, будет ли в отсутствии души суще-

ствовать время или нет? Ведь если не может существовать считающее, не может быть и считаемого, следовательно, и числа, так как число есть или сочтенное или считаемое.

Если же по природе ничто не способно считать кроме души и разума души, то без души не может существовать время. Но разве то, что в каком-нибудь смысле является временем, например, если существует без души движение, а с движением связано «прежде» и «после», время же и есть это самое, поскольку оно подлежит счету» [2]. Впрочем, если время связано с деятельностью души, душа (считающая) не есть время, но только субъект счета. Внешнее, считываемое ею, полагается как временное бытие — но сама она пребывает вне времени.

Согласно Плотину, мир «движется в душе, ибо кроме души нет другого места для этого» («душа» Плотина, впрочем, есть мировая душа) [3]. Как бы то ни было, движение должно быть кем-то воспринято. Безусловно, движимому — одно относительно другого — противостоит неподвижное, разрозненности — единство и пр. Существующее

нуждается в общем чувствилище, сохраняющем следы, собираемые из разрозненности в фигуру «четвертого измерения» (родство времени с пространством ясно ощутил Бергсон [4, с. 31—32]). Время — внутреннее пространство, сохраняющее прошедшее, и из него синтезирующее сущее и самое себя по его подобию.

Аттический дух почиет на ощущении неизменности идеи. В становлении пребывают смутные тени, бранные подобию истин. Отклоняясь от вечного прототипа, вещи проходят цикл метаморфоз и перерождений с тем, чтобы в итоге вернуться к первоисточнику, в нем обрести вечный покой. «Поскольку человек есть ум, его бытие не подлежит времени, ибо ум нетленен». С другой стороны, разумная человеческая душа «сотворена на границе вечности и времени <...> она последняя в порядке умов, но ее субстанция поднята над телесной материей и не зависит от нее» [5, III, 61, 4—5].

Но отношения идей с вещами рожают многообразные вопросы, акцентированные, прежде всего, Аристотелем. В дальнейшем «идеи» оставляют оболочку прообраза, находя более достойный предмет воплощения — константы отношений между вещами. Так дробление мира постепенно распространяется виришь и вглубь, естественным образом охватывая рефлексю. Ощущение все пронизывающей субстанции утрачивает достоверность. Вечность преобразуется из вневременной сущности в сумму, величину, сколь угодно великую. («Идею, называемую нами вечностью, мы приобретаем тем же самым путем и из того же источника, что и идею времени <...> получивши, с одной стороны, идею последовательности и длительности путем размышления о цепи своих собственных идей <...> а с другой стороны, от обращения солнца идеи определенных величин длительности, мы можем мысленно сколько угодно раз соединять такие величины <...> Мы можем это продолжать беспрестанно, до бесконечности <...>» [6, с. 208—209]).

Наступает эпоха гибели богов и смерти субстанций. Мир преобразуется в огромный механизм, в котором все без изъятия элементы подчинены законам и связаны причинной зависимостью [7, с. 66]. По мере углубления в природу сотворенного все более очевидной представляется связь высших материй с идеологией. Эзотерическое внутреннее единство сменяется экзотерическим внешне-телесным. Существо времени *в том и состоит*, что оно «течет», и течет «равномерно»; в такую равномерность способно вписаться любое (телесное) движение — и нематериальные движения, поскольку они с телами связаны и *телесно выражены*. Над обыденным представлением господствует материализованная реальность, целиком укладываемая в прокрустово ложе временности; «душа», манифестирующее существование в физических проявлениях, сама существует постольку, поскольку временна, сиречь, *реально представлена*.

Но человек не появляется на исторической сцене с хронометром в одной руке и калькулятором в другой. Время возникает вместе с человеком, знаменует его рождение. Вне понимания его природы (природы измеря-

ющего, души) невозможно очертить русло временного потока. Проникновение в пласты ушедшего понуждает реконструировать хронологию до-сознательных образов времени (времени до-сознательных образов).

Дух времени вечного возвращения

Многообразие эмпирических наблюдений над течением времени, попытки строгой и последовательной его феноменологической редукции в сочетании со скудостью итогов понуждают к пересмотру исходных установок аналитики.

Время, преодолевшее архаизм античных увлечений, не исчерпывается априорной ролью предмета осознания, но с Аристотеля растворено в процедурах счета, процессах, причинных зависимостях и пр. Прежде процедуры вынесения во внешний мир, в котором время сплелось с рядом циклических перемен, оно обосновалось в мире внутреннем, в трансцендентальной эстетике правил и *спонтанности* процедур связывания и синтеза. Но трансцендентальная чувственность, столь озаботившая Канта, была отодвинута напором (его) разума, в конечном счете, обращенного к собственной критике.

Время априори организует правильность восприятия и восприятие законов, потому что занято воспроизведением ушедшего и реконструкцией состоявшегося, которые присущи всем без исключения людям. Существование, таким образом, исходно погружено в ряд интеллектуальных процедур. Реконструкции обращены на размыкание герметичности такого рода процессов как процессов априори сознательных, исходящих из универсальной технологичности с ее универсалиями и архетипами. Заслонившая бытие интеллектуальная установка, на его место подставившая умозрительный схематизм перехода от прошлого к будущему через настоящее, исключает из поля зрения огромное число не-вкладываемого, среди которого здесь выделим чувства, со времен Канта обреченные на интеллектуальную (соответственно, пропедевтическую) работу (впрочем, античность ценила их еще ниже; в целях исключительно психологических акцентируем этот момент: современный человек не в состоянии представить мир, лишенный прошлого, не вставленный в рамку времени; он убежден, что каждый предмет в мире и весь он в целом «существует», поскольку был, есть и будет; он не может отличить этой интеллектуальной установки от реальности и не в силах представить бытие, ограниченное чистым «сейчас», но понимание дальнейшего это именно предполагает).

Однако тысячелетия истории, связанные с господством чувств, предполагают включение их в схематизм временности, по крайней мере, в двух формах: схематизм истории должен абсорбировать первобытность как период господства чувств с их архетипами (вплоть до Нового времени достаточно живыми). Онтологию следует обогатить первым бытием как мотивацией, предшествующей системам интеллектуально-адаптационных реализаций, в первичной интенциональности утверждаемой.

Реконструкции первобытной истории со времен Э. Тейлора и Дж. Фрэзера, так или иначе, посвящены *истории сознания*. Гипотеза о «человеке разумном», существе, чье преобразование в человека связано с эволюцией разума, природа которого определяется интеллектуальными функциями, длительное время служила аксиомой антропологической аналитики. И в последнее столетие она, подобно родовому проклятию, преследует теорию. Причина проста: подставляя на место *homo sapiens* человека общественного, умелого, религиозного и иже с ними, ученые мужи не в силах допустить человека, *не обладающего разумом*, поскольку таковой *рефлекторно* преобразуется в их восприятии в животное (в полу-животное, *Untermensch*).

Человека по жизни вели инстинкты (аффекты, рефлексy), которые сменил разум, обеспечивший человеку его высочайший статус. *Tertium non datur*. Прочее — от лукавого, наглядно представленного *несовершенным* разумом, *становящимся* сознанием, чувствами (преимущественно естественными потребностями, желаниями) и их *обременением*.

Человек, ведомый религиозным, эстетическим или иным *чувством*, руководимый исключительно страстью, представляет фигуру оксюморона; эмоции связываются рядом психологов с мотивами; но реализация их есть безусловная прерогатива разума. Груды исписанных страниц не пошатнули основополагающую интуицию обыденного здравого смысла, скрытую под прахом ученых сентенций: человеческое в человеке по-прежнему представляет разум, ведущий вековую борьбу с «животной природой» — аффектами, рефлексами и пр. Становление социальных и культурных институтов, от родоплеменной общности до современных государств и «обществ спектакля», связано исключительно с этим персонажем. Этот неутомимый и вездесущий Фигаро успевает везде и всюду, и если его роль в глубинных мотивах человеческого поведения можно подвергнуть сомнению, то наиболее явное основание развития — технический прогресс — кристально явственно связано с ним. Пониманию предшествует ясность представления, исходный пункт осознания, «остановка мира», разъятие его на автономные фрагменты (предметы), между которыми затем устанавливаются связи. «Чувственность» разрушает это априори уже тем, что отталкивается от мотивов как аморфных синтезов вещей и актов и исходно помещает себя внутрь происходящего, не позволяя сформировать (стороннее) представление (моделировать процесс).

Что же остается на ее (чувственности) долю, составляющую безусловный плацдарм первобытной культуры (мифов, верований, магии, обрядов)?

Прямо скажем, немного. Апологии мышления дикаря, начиная с Э. Тэйлора и Л. Моргана, посвящены доказательству неизбежности заблуждений младенческого разума. Поскольку детство человечества связано исключительно с вызреванием последнего, и время не может не испытать на себе воздействия подобной модели. Детство во все времена предстает универсальной схемой

представления мира-как-процесса, инструментом рационализации, равномерным тиканьем несуществующих часов, скрытых и хитро подмигивающих из-за восходов и закатов, движений звезд и лунных фаз. М. Элиаде, один из наиболее авторитетных исследователей архаического сознания и восприятия им времени, принимает подобное положение априори: в ритуале «осуществляется неявная отмена мирского времени, длительности, “истории”, и тот, кто воспроизводит образцовое действие, таким образом переносится в мифическое время первого явления этого действия-образца» [8, с. 56—57]; мирское время, история и длительность безусловны, объективны и встроены в корпус природы подобно тому, как время встроено в корпус если не всяких, то, по крайней мере, швейцарских часов.

Мирское время растворено в истории фиктивных представлений и полностью лишено логики, игнорирует причинность, включает не-гомогенные типы («человек переносится в мифическую эпоху, в которой впервые были явлены архетипы» [8, с. 56]), привязывает человека к странной традиции «вечного возвращения», имеющей целью отмену течения времени и погружение в вечность.

Впрочем, подобные представления о природе времени аналогичны иным архаичным фикциям. Первобытный человек создает фантастические образы времени, испытывая тягу к воссозданию традиционных «архетипов». Отчего? Его разум слаб и шаток. Осуществляя поиск преимущественно «методом тыка», он панически опасается утратить обретенный алгоритм и тысячелетиями его воспроизводит.

Вместе с тем попытаться понять эти наивные фантазии стоит хотя бы потому, что по их меркам кроилась реальность первого бытия. На заре истории человек представлен *homo vitas* — человеком страстным. С интересующей нас точки зрения, это прежде всего существо, чье поведение обусловлено интеллектом приблизительно в той же мере и степени, что и поведение шимпанзе (и «человеком эмоциональным» он предстает в целях упрощения; как отмечал уже Леви-Стросс, его эмоции производны от его ритуальных усилий; наиболее точным его определением было бы, очевидно, *homo ritual*).

Homo vitas живет в мире инстинктивных и рефлекторных, естественных, природных реакций. И его «развитие» связано отнюдь не с их усложнением, но с принципиальным изменением самого способа реагирования. («Усложнение нервной системы само по себе вовсе не обязательно должно было вести к образованию психического феномена сознания. <...> С биологической (“естественной”) точки зрения, более понятным было бы развитие нервной организации по пути все большего усложнения бессознательно-рефлекторной деятельности, то есть усложнения “поведения” без <...> вмешательства идеальных факторов “сверхъестественной” природы» [9, с. 21].)

Примитивное (животное) восприятие выделяет в окружении «вызовы» (стимулы), располагающие «готовыми поведенческими ответами». Развитие психики и

связано с усложнением подобных реакций. В условиях же господства упомянутой эволюционной модели принято связывать такое развитие с развитием мозга, сознания и когнитивной функции (см.: [10—12]).

Однако деятельность сознания опирается, прежде всего, на *систему правил* (сознательное отношение и реализуется в отношении к миру со знанием законов его устройства). С точки зрения генезиса подобного отношения, априори отождествленного с человеческим родом в мире-пробытия, приводимые антропологические стереотипы вполне оправданны. Их мерки априори включают в себя универсальную временность: «стимул» инициирует круг реакций, будучи опознан, соотнесен с образцом (укоренен в прошлом); реакция следует за стимулом, из него вытекает, растворена во временном схематизме, в котором «настоящее» условно, соответствует точке «идеальной модели» и, будучи соотнесено с тем или иным моментом происходящего, вместе с тем сохраняет эту обусловленность. Ничто не может происходить вне времени, никакое настоящее не может предстать ничем иным, кроме как актом перехода от прошлого к будущему — но лишь постольку, поскольку постижение уже пред-ориентировано интеллектуальной схемой (Кант, оттолкнувшись от подобной схемы как от единственно реалистичной, вынужден вводить антиномии не-обусловленного).

Вместе с тем, интеллектуализм в интересующем нас отношении характеризуют такие недостатки, как глубинный антиисторизм, базируемый на культе знаний. Из числа аксиом этого культа нас в данном случае интересует установка, отрицающая значение и вслед за тем существенность всего, не могущего быть предметом знания. Ближе всего к теме обсуждения расположены адаптационные механизмы: существенными среди них априори признаны типические ситуации (угрозы) и типические же на них реакции. В такой связи в качестве основных орудий адаптации рассматриваются рефлекс, аффекты и иные проявления инстинктов; но и в осознаваемом бытии горизонт наполняют предметы в своей повторяемости и относительной неизменности. Вещное бытие погружается в тень ему соответствующего восприятия, одним из горизонтов которого выступает временность с ее атрибутами представимости, последовательности, исчерпывающей обусловленности и пр. Предназначенная к осознанию реальность реальна постольку, поскольку условна, и вставлена в не менее условные рубрики процесса (будущее, настоящее, прошлое). Все осознаваемое уже было (изведано) и воспроизводит образец (знание), иллюстрирует его в условно-предшествующем (прошлом), условно-актуальном (настоящем) и пр.

За бортом подобных схематизаций в сфере этологии остаются нетипичные ситуации и спонтанные реакции. В силу очерченной установки они исследованы явно не достаточно. По тем же причинам некоторые специфические инстинкты (оборонительный, игровой), набором рефлекторных реакций не основанные, также изучены слабо, поскольку их аналитика лишена прочного методологического базиса.

Реакция, не располагающая знанием о стимуле (спонтанная), в системе подобных уложений априори бессмысленна, сиречь, беспредметна. Но! Предков человека отличает от иных живых существ не усложнение рефлекторных комплексов, а *отказ* от столь прочного фундамента. «Действие обретает смысл, реальность исключительно лишь в той мере, в какой оно возобновляет некое пра-действие» [8, с. 33]; «предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они имитируют или повторяют архетип» [8, с. 55] в той мере, в которой действие возобновляет прецедент действия, *освобожденного* от вязких уз рефлекса. Но подобная (коллективная) реакция не может быть воспроизведена «разумно», то есть сведена к совокупности простых операций, чья последовательность варьируется в связи с ситуацией; эти действия, естественные для сознательного существа, для существ, сознанием не обладающих, *невозможны*. И выводы, которые из этого следуют, прямо противоположны тем, что сделаны Элиаде: человек стремится к воспроизведению образцов деятельности не потому, что хочет воспроизвести архетип действия, но в силу того, что человеческие действия (к поддержанию человечности которых он именно и стремится) на архетип (или алгоритм) *не опираются*. «Воспроизведение архетипа» есть воспроизведение ситуации, когда эмоциональное напряжение достигает того накала, при котором спонтанное действие (тракуемое как присутствие силы) разделяется всеми участниками. Элиаде преобразует *homo ritual* в жалкого имитатора раз обретенного; но при этом объяснение упускает наиболее существенные черты ритуала — прежде всего, необыкновенное возбуждение, тракуемое в качестве (так и не объясненного) сопровождения не раз упомянутых иллюзий. Очевидное существо ритуала отодвигается на задний план, на передний выдвинута целиком гипотетическая функция. Но и с точки зрения существа рассматриваемого, в этом отрицании временности отсутствует смысл; воспроизвести алгоритм действия можно и вне всех этих хитрых и непонятных фокусов со временем и вечностью; естественнее было бы воспроизводить его в спокойном состоянии; дикое возбуждение культа только мешает этой *гипотетической* цели.

Собственно, расшифровка упомянутых метаморфоз и составляет предмет настоящей статьи. Но эти хитрые игры, столь неудовлетворительно объясняемые с точки зрения не-сформированного ума, следует соотнести с достаточно объективными обстоятельствами филогенеза. И в качестве первого шага следует акцентировать необходимость циклического исхода из тотальной обусловленности, отождествляемой с механицизмом в рефлекторной либо в пред-интеллектуальной его ипостаси. «Вечность», в которую погружал ритуал, означена особыми состояниями вечно-настоящего (пафоса), вырванного из всеобъемлющего детерминизма рутины. В первобытных глубинах сталкиваются, таким образом, два рода времени-бытия. Привычно размеренное время вечного повтора (вечного возвращения), не обозначившее еще себя рабской цикли-

ческой «заботой», но воплощенное в господстве рефлекс-торных механизмов, противостоит аристократическому энтузиазму, погруженному в экстатический восторг самоисступления. Психологический фон подобной онтологии также разрезан антиномией рассудочного мышления и эмоций в их погруженности в здесь и сейчас происходящее (их ориентированной на коллективное разделение спонтанности).

Автору уже доводилось раскрывать специфику подобных (культовых) состояний (см., например: [13, с. 277]). Сверх-возбуждение, пафос ритуала жертвоприношения выступают как следствие иницируемого им оборонительного инстинкта. Принципиально в данном случае то, что:

- только подобное воздействие (лишь на время проведения ритуала) способно вырвать человеческую особь из естественной для нее обособленности, характеризующей господством (механических) рефлексов и мощного инстинкта самосохранения и обрекающей стадо на разрозненность существования;
- эти же рамки (ритуала) очерчивают первый всплеск времени — «вдруг», которое единит присутствующих, буквально соединяя их в соучастии-сочувствии;
- подготовка к совместному действию, отрицающая схематизм рефлекса и не могущая опереться на не сформированный алгоритм сознания, целиком основана на настроенности на поддержку и разделение спонтанной инициативы (именно в ориентации на поддержку спонтанность обретает вне-предметный смысл).

Сердцевина происходящего и его внешние формы в пределах современной аналитики разделены границами наук психологии и этнологии (антропологии). Рискнем соотнести их с целью очерчивания внеаучного предмета рассмотрения (природы времени).

С точки зрения внутреннего, речь идет о соотношении двух онтологических ремарок: с одной стороны, бытия, обретающего существование в меру исчерпания (развернутого); с другой — наступающего вне опоры на прообраз.

В первом, преимущественно прецедентном бытии, укоренен рефлекс, оперирующий исключительно состоявшимся, будь то вещи или процессы (сознание развертывает вещь в процесс-представление). Оно «знает» и узнает нечто внешнее как внешне-выраженное.

Опуская временно пункт понимания сознания в его безрассудстве, противопоставим ему на онтологическом горизонте ракурс происходящего (спонтанного), позу не-знания, в онтологической невозможности знания (о-сознания).

Это актуальность беспрецедентного, апеллирующего исключительно к спонтанной реакции. Ее онтическая опора исчерпывается обращением к иным субъектам присутствия. Реакция в данном случае не обусловлена внешним наличием; она не знает его и обрывает с ним связь (поскольку речь идет о рефлексах), или не располагает таковой (на горизонте сознания). Ее новая опора заключена в резонансе с реакциями окружения; окружающее во внутреннем обретает опору отражения, в гармонии

обособленных реакций преобразуясь в силу (эстетической) истинности.

Два мира — две системы. Пред-размеченное внешним окружением механическое бытие и противопоставленное ему бытие, иницируемое окружением внутренним. Истина (или ее прототип) рождается именно в этой эзотерической гармонии действия в сочетании с внешней его выразительностью. Эта истина действенности (общности), лишенная опор «адекватности» предмету. Это «вдруг», сплывающее особей в общность, альтернативное «теперь» как условной отметке предметно ориентированного процесса.

Вместе с тем в ряду аналогий подобная вневременность (выпадение из некоего строя «обыденной упорядоченности», навязываемого ощущениям всех времен) есть прообраз *предстоящего*, сакральное, отрицающее наличные связи и преобразующее участников в органы общности. Их участь и обусловлена мерою такого слияния, растворения в общем переживании-со-действия (со-бытии) испытания [14]. Такое внутреннее, предшествующее реальной общине в форме архетипа эстетической эмпатии (гармонии), обуславливает первые формы культурной универсальности в форме «вечно-настоящего», переживания, эстетически ощущаемой истинности (красоты).

Вечно-настоящее (экстатическая общность) и выступает формой первого бытия (в исторической форме первобытности). В сфере представлений это нечто, противоположное привычным формам времени, обязывающим восприятие к осознанности (в «опознании» и «сознательной реакции», обусловленной «логикой предмета»).

Судьба двух форм времени-бытия здесь намечена лишь предварительно. Прежде чем продолжить реконструкцию, напомним, что образы этих пределов бытия полезно все же сохранить и в этом их грубо-вульгарном представительстве, как простые маркеры тех существований, которые изначально разделены на мобилизационное единство (в ритуале рождаемое и тысячи лет единственно в нем и достигаемое) и обыденную разрозненность (с наступлением мирных времен появляющуюся неизбежно и преодолеваемую культурной заботой): «Для того чтобы последние [формы изоляции от целого. — Д.С.] не укоренились и не крепились в этой изолированности, благодаря чему целое могло бы распасться и дух улету-чился бы, правительство должно время от времени <...> потрясать их (индивидов. — Д.С.) посредством войны, нарушать этим и расстраивать наладившийся порядок <...>; индивидам же, которые, углубляясь в это, отрываются от целого и неуклонно стремятся к <...> для-себя-бытию и личной безопасности, дать почувствовать <...> их господина-смерть» [15, с. 241—242].

Игра спонтанности и повторений.

Вечное обновление

Переход от священного безумия к священной игре, имитация трагического пафоса служат канвой дальней-

шего осмысления. Отрицание спекулятивности в осуществленной проекции психологических разметок на исторические реалии в данном случае продолжено и заключено в исторических соответствиях (умозрительно-ощущаемой) необходимости опосредования чистой спонтанности экстатического («вечного настоящего») естественной укорененностью в механическом повторе. Хёйзинга связал игру и состязание циклическим движением. «Другая проблема, которой занимается Хёйзинга, также проясняется с помощью указания на фундаментальную роль попеременной направленности игрового движения взад и вперед <...> в состязании возникает напряженное движение игрового характера, выделяющее победителя и таким образом позволяющее всему в целом быть игрой» [16, с. 150]. Нить, сшившая эзотерику чувств с рефлекторностью, проходит через игру и святость. «Хёйзинга нашел игровой момент во всей культуре в целом и в первую очередь подробно описал связь детских и звериных игр со “священными играми” культа» [16, с. 150]. Суть такого рода игр все-таки достаточно темна, как темна и природа связи игры со святостью. «При наблюдении за употреблением слова “игра” <...> выясняется, что мы говорим об игре света, волн, деталей шарикоподшипника, говорим “сила играет”, “движется играючи”, говорим об играх животных и даже об игре слов. Во всех этих случаях подразумевается движение туда и обратно, не связанное с определенной целью <...> Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях» [16, с. 148]. Гадамер упоминает об агональной природе игр; достаточно очевидна их имитационная сущность; в расплывчатой характеристике Гадамера отчетливо проступают аспекты вариативности игрового движения, *модифицируемого* повтора.

Не вдаваясь в детальный анализ природы игрового действия, заметим, что на рубеже онтологии его агонально-имитативный аспект выступает той тенью и сопровождением в экстатическом укорененного бытия-к-смерти, которое лишается однократности и вместе с тем обретает упомянутые ранее черты цикличности. В ракурсе антропологии помянутые реалии объединяет общая укорененность в специфических инстинктах, востребованных культурой (культом); ранее речь шла преимущественно об инициации оборонительного инстинкта в ритуале жертвоприношения; теперь акцент переносится на игровой, также не располагающий набором стереотипных реакций. Между внутренним (экстатическим) и внешним (рефлекторным) — живой толмач и посредник, в котором «мир» вновь возникает в имитационном «неистовстве» азарта в поле прото-пространства с его прото-фигурами. Цикличность (варьируемый повтор), взаимообусловленность позиций, фигуры в их ролевой и позиционной обусловленности возникают в этих недрах ритуала, прежде чем проецироваться на окружающую реальность в ее предметности, воспроизводимости и иных опорах будущей осознанности — пронизанной светом имитируемого неистовства.

В игре «вечное теперь» размыкается в направлении не-окончателности. Прообраз времени входит в бытие внешней формой цикличности, внутренне основанной двоением однократно-происходящего; последнее не только происходит (проходит разово), но в поле игры осуществляет один из ее вариантов. Эзотерическая общность экстаза вместе с тем дополняется экзотерической общностью присутствия — в-поле игры; разделенность акта спонтанной реакции — разделением правил и усвоением роли; в форме игры (ритуальное) представление впервые выдвигается на авансцену бытия.

«Теперь» размыкается в горизонт времени через удвоение происходящего, в первой редакции данного (чувствам) однократно, обращенного к инициации реакций окружения. Второе бытие конструирует внешнюю общность, в которой внутреннее уже овнешнено в континууме, чьим прообразом выступает игровое поле. Опосредование, воплощаемое сознанием, в атрибуциях диалектики представляется преобразованием акта спонтанного взаимодействия (теперь) во внешние формы. Время в предварительном абрисе выступает непрерывным процессом преобразования фигур актуального в специфических (эстетико-эмоциональных и культурно-исторических) формах его продуцирования (настроенностях) в конфигурации происходящего (преходящего).

У истоков теоретического знания мы встречаем родственность его с погружением в божественное безумие, приобщение к им вызванному состоянию, присутствие в явлении-просветления. «Как известно, “тео-рос” — так вначале назывался участник праздничной миссии <...> Сходным образом рассматривает сущность “теорий” и “нуса” еще греческая метафизика; здесь они предстают как чистое “присутствие при бытии” подлинно сущего <...> Но “теория” не мыслилась изначально как способ поведения субъективности, как самоопределение субъекта; ее определяли, исходя из того, к чему она относится, что рассматривает. “Теория” — это подлинное участие, не деятельность, но претерпевание (пафос), а именно отрешенная вовлеченность. Исходя из этого в позднейшую эпоху рассматривали религиозную основу греческого понятия разума» [16, с. 169—170]. Отстраненное о-сознание в истоках заключено в священной игре. Теория же состоит в присутствии при беспрецедентном извержении-провокации истины. Истинность истины заключена отнюдь не в соответствии ее иному как гипотетически-объективному устройению. Ее истинность наследует эстетической трансцендентальности спонтанного акта. Теория как прототип сознания есть первичное замыкание субъективной истины (как выразился бы Кант, ощущения «целесообразности без цели») на проецируемый вовне и во внешнем окружении обретший соответствия прообраз (эстетизм античного духа истины неоднократно подчеркивался, особенно А.Ф. Лосевым).

Но упорядоченное постепенно выдвигается на роль монопольного фактора мирового устройства. Проблема

заключается не в раскрытии «теперь» в рамках умозрительных по преимуществу спекуляций, столь занимавших Хайдеггера. Проблема в последовательном исключении из состава реальности экзистенциального духа, конституирующего «вдруг» в его альтернативности рассудочному устройству бытийной сферы. Конец метафизики, по крайней мере, должен ознаменоваться обращением любопытства к проблемам устройства времени, исходящим из человеческих целей. Но ущербность бытия перекраивает систему временных диспозиций, обнажая в ней отсутствие чувственной контрреальности (основы единства-сплоченности в вечно-настоящем).

После столь основательной чистки время перерождается

В общеупотребительных архетипах оно представлено часовым механизмом. В иных целях он модифицируется до времени социального, хронологического и пр., не утрачивая своей сути. Вопрос о природе времени звучит некорректно уже на уровне формулировки. И его следует отредактировать вкупе с рядом иных путем простой замены *что* на *как*. В исчерпании актуальности общность утрачивает собственную природу, подменяя ее сводом внешних обстоятельств (регламентов, законов), вместе с тем утрачивая природу единства, в том числе как почвы доверия к спонтанной инициативе, готовности к беспрецедентному во внешнем и внутреннем.

Список литературы

1. Русский этимологический словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://glossword.info/index.php/term/7-russkij-etimologicheskij-slovar,793-vdrug.xhtml>
2. *Аристотель*. Физика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/aristotle/physic.html>
3. *Плотин*. Эннеады [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/kniga-Plotin-Ennead%D1%8B-126250/page-1/lang-all.htm>
4. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. — М., 1992. — Т. 1.
5. *Фома Аквинский*. Сумма против язычников. — Долгопрудный, 2000. — Кн. 1.
6. *Локк Дж.* Опыт о человеческом разуме // Локк Дж. Избранные философские произведения: в 2 т. — М., 1960. — Т. 1.
7. *Марков Б.В.* Храм и рынок. — СПб., 1999.
8. *Элиаде М.* Космос и история. — М., 1978.
9. *Бородай Ю.М.* От фантазии к реальности (происхождение нравственности). — М., 1994.
10. *Леонтьев А.Н.* Проблемы развития психики. — М., 1981.
11. *Фабри К.Э.* Основы зоопсихологии. — М., 2001.
12. *Филиппова Г.Г.* Зоопсихология и сравнительная психология. — М., 2004.
13. *Спектор Д.М.* Власть времени. — М., 2009.
14. *Спектор Д.М.* Инобытие и время (контуры эстетики трансцендентного) // NB: Философские исследования. — 2014. — № 3.
15. *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Соч. — М., 1959. — Т. 4.
16. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. — М., 1988.

УДК 159.923.2:371.21
ББК 88.52:74.202.4

А.Ю. ШЕМАНОВ

ВОПЛОЩЕННОСТЬ ЛИЧНОСТИ И РЕСУРСЫ ИНКЛЮЗИИ: ОТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ К СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Рассматривается философско-культурологический контекст понятия «психологические ресурсы». В данном контексте исследуются различные варианты осмысления отношения к человеку, имеющему телесные и психические особенности, как к существу воплощенному. Варианты понимания воплощенности анализируются как антропологические позиции, структурирующие социальное отношение к людям с физическими и психическими особенностями, в том числе в процессе оказания им помощи, и выступающие в качестве нормативной антропологии такого отношения. Сравняются различные концепции воплощенности личности (реалистическая, феноменологическая, психоаналитическая, постконвенциональная), существующие в зарубежной литературе, следующей в русле социальной модели инвалидности. В заключение обсуждаются возможности и границы инклюзивной антропологии (по Г.П. Мейнингеру) для философско-методологического осмысления понятия психологических ресурсов, а также необходимость разработки неспиритуалистической персоналогии воплощенности (по Дж.Ф. Кросби).

Ключевые слова: психологические ресурсы, воплощенность личности, ресурсы личности, инклюзия, социальная модель инвалидности, автономия, аутентичность, нормативная антропология, спиритуалистический персонализм, культура.

Понятие социальной инклюзии означает достижение каждым индивидом, вне зависимости от его происхождения, социального положения, ограничений здоровья и т. д., полноты участия в жизни общества. По мере того как инклюзия превращается в реальную социальную политику в различных странах мира (в том числе в России¹), все более актуальной становится задача поиска ресурсов ее обеспечения. Следует отметить, что и само понятие обеспечивающих данный процесс ресурсов также оборачивается проблемой. Дело в том, что концепция инклюзии опирается преимущественно на конструкционистское понимание социальной реальности и позиционируется отчасти как альтернатива предшествовавшей ей концепции интеграции. Концепция интеграции понимает задачу включения индивида в общество как индивидуальную помощь каждому человеку, сталкивающемуся с проблемой социального исключения, в его адаптации к социуму. Инклюзия же, напротив, требует устранения всех социальных и культурных барьеров для включения в социум людей с любыми особенностями — то есть предполагает приспособление общества, а не индивида. Это означает, что тогда и поиск ресурсов включения понимается иначе: если *индивидуальная модель* (интеграция) обращала внимание на ресурсы индивида, предлагая ему психологическую, коррекционную и/или реабилитационную помощь, то *социальная модель* (инклюзия) обращает внимание на изменения социального и культурного дискурса общества как ресурс приспособления самого общества к особенностям составляющих его индивидов.

В настоящее время понятие «психологические ресурсы» варьируется — от внутренних средств, которые позволяют личности адаптироваться в трудных ситуациях, помогая противостоять действию стрессовых факторов [3—6], до смысловых и экзистенциальных оснований, на которые может опереться человек, чтобы устоять как личность [7—12]. В первом случае ресурсы понимаются как средство совладания со стрессом и адаптации человека в трудных жизненных ситуациях, во втором — принадлежат сфере целей и смыслов человеческой жизни, а не ее средств.

Заметим, что в обеих интерпретациях речь идет о ресурсах индивида, и, казалось бы, такое понимание психологических ресурсов находится вне сферы интересов политики социальной инклюзии (в различных ее аспектах — в том числе в инклюзивном образовании), поскольку социальная инклюзия стремится устранить социальные и культурные барьеры включения, а помощь *индивиду* как таковая (в том числе помощь в его адаптации к обществу) не входит в задачи такой политики.

Однако каким бы ни был дискурс, относящийся к лицам с телесными и психическими ограничениями/особенностями, он, так или иначе, затрагивает сами эти особенности, следовательно, каждого конкретного индивида в его телесной и психической конкретности. Поэтому в

любой концепции отношения к людям с ограничениями здоровья будет выступать то или иное понимание телесно-психической реальности индивида.

Такое понимание всегда будет составлять основу всего дискурса помощи или заботы, который, согласно Г.П. Мейнингеру [13], образует структурирующую перспективу оказания помощи, а поскольку такая структурирующая перспектива выражает и представление о том, что значит быть человеком, каким должен быть человек, то она входит в нормативную антропологию помощи². Нормативной Мейнингер называет ее потому, что в ней, хотя обычно и имплицитно, в неразвернутом виде, присутствует критерий оценки того, что значит быть человеком, присутствует в самих способах оказания помощи или проявления заботы, в их направленности на тот или иной результат.

И поскольку нормативная антропология помощи людям с телесными и психическими особенностями всегда будет включать представление о связи человека с собственным телом, эта антропология будет с необходимостью содержать представление о том, что значит быть существом воплощенным (*embodied*). Поэтому обязательной частью изучения стратегии помощи людям с ограничениями здоровья и проблемы психологических ресурсов личности человека, развивающегося и живущего в условиях подобных ограничений, должен быть анализ концепции воплощенности (*embodiment*). В данной работе анализируются концепции, имеющиеся в современной зарубежной литературе. В качестве материала для такого разбора выступит сводка способов понимания воплощенности, которую предлагают в своей статье Д. Гудли и К. Рансвик-Коул [15]. Говоря о воплощенности, авторы статьи обсуждают различные подходы к осмыслению опыта переживания людьми своего тела как тела ненормативного (*non-normative body*), если воспользоваться их выражением.

Одним из инструментов критического анализа выступит концепция Г.П. Мейнингера, который в целях оценки включающего потенциала различных подходов к инклюзии людей с ограничениями здоровья в общество предлагает учитывать, какая нормативная антропология используется помогающим в качестве структурирующей перспективы помощи, а также предложенные данным автором критерии инклюзивности антропологии.

Г.П. Мейнингер утверждает, что все имеющиеся в настоящее время нормативные антропологии ориентированы на представление о человеке как автономной личности, доказательством чему является используемый в практиках помощи критерий ее результативности. Этим критерием оказывается оценка уровня обеспечения автономии человека, что неслучайно, поскольку в современном обществе именно уровень автономии дает человеку возможность успешно участвовать в социальной и экономической конкуренции. Однако такой нормативный образ человека, как отмечает Г.П. Мейнингер, приводит к исключению из

¹ С ратификацией Конвенции ООН о правах инвалидов в 2012 году [1] и принятием в том же году нового Закона об образовании в Российской Федерации [2].

² Более подробный анализ концепции Г.П. Мейнингера см. в статье «Антропология инклюзии: автономия или аутентичность?» [14].

общественной жизни ряда категорий людей с тяжелыми нарушениями здоровья, в особенности лиц с выраженной интеллектуальной недостаточностью, и потому инклюзивная антропология, выступающая в качестве структурирующей перспективы помощи, должна позволять включать людей с такими нарушениями. Отсюда он делает вывод, что в основе подобной антропологии не может лежать принцип автономии. С его точки зрения, в основание структурирующей перспективы отношения к человеку, которая позволяет включать всех людей, независимо от характера нарушений и любых других психофизических особенностей, должен лечь принцип аутентичности. При этом Г.П. Мейнингер ссылается на современного канадского философа Ч. Тейлора [16], обосновывающего возможность считать аутентичность этическим идеалом современности.

Важно отметить, что концепция аутентичности Ч. Тейлора в контексте размышлений Г.П. Мейнингера о ее применимости к общению с людьми, имеющими выраженную интеллектуальную недостаточность, значительно меняет свой смысл. Тейлор вычленяет в ней два аспекта. Первый включает в себя моменты креативности и конструирования, сопряженные с независимостью и даже оппозицией в отношении социальных правил, которая может доходить до конфликта с нормами морали. Второй, однако, требует, по Тейлору, открытости к горизонту значимости, то есть к системе жизненных ценностей, претендующих на всеобщность. Без этой открытости к всеобщему горизонту значимости творчество теряет свое основание, низводится на уровень тривиальности, не имеющей отношения к ценностям и смыслам человеческого существования. Этот же аспект предполагает и самоопределение в процессе *диалога с другими*, который также имеет смысл только в контексте открытости к горизонту значимости. Тейлор подчеркивает неправомерность предпочтительного внимания к первому аспекту аутентичности в ущерб второму, поскольку это предпочтение ведет к крайнему субъективизму и имморализму [16, р. 66, 67]. Очевидно, что в этих рассуждениях об условиях ценности творчества и независимости индивида перед лицом принудительной силы социальных правил и норм Тейлор имеет в виду индивида, обладающего развитым самосознанием, осознавшего ценность своей свободы, творчества и самостоятельности мышления. В таком виде принцип аутентичности едва ли может быть применен при построении инклюзивной антропологии помощи, позволяющей интерпретировать общение с людьми, имеющими тяжелые формы интеллектуальной недостаточности.

Г.П. Мейнингер переосмысливает принцип аутентичности, противопоставляя его господствовавшему, начиная с Августина, принципу автономии. Как полагает Г.П. Мейнингер, антропология, берущая начало в теологии Августина — в его учении о человеке как образе троичного Бога, лежит в основании понимания человека как разумного, рефлексивного, самосоотнесенного и замкнутого на себя Эго. Альтернативу подобной антропологии, по мнению автора, можно найти в ранней христианской тринитарной теологии, представленной каппадокийцами

и раскрываемой современным греческим православным богословом митрополитом Иоанном (Зизиуласом). Бытие лиц Божественной Троицы понимается в этой традиции как эк-стазис, выход навстречу общению с Другими, направленный на утверждение Другого. Причем этот выход навстречу Другому имеет уникальный и неповторимый характер, что вносит в их отношения личный характер. В этой общительной структуре бытие каждого Лица Троицы строится Его уникальными общительными отношениями с Другими, а не статичной характеристикой, определяемой его модальностью в структуре замкнутого на себя целого (подобными отношениям между способностями автономного, замкнутого на себя Эго). В рамках такого образа бытия субстанция и отношение перестают быть отдельными элементами бытия, равно как отношение больше не является вторичным атрибутом субстанции, производным от ее сущности.

Именно такую антропологию, направленную на общительное утверждение другого в его аутентичности, ученый считает инклюзивной, тогда как антропологию автономного рационального, рефлексивно самосоотнесенного существа он рассматривает как результат отчуждения от других и разрыва изначального общительного единения с ними.

В связи с этим, ссылаясь уже на протестантского теолога Д.Дж. Холла, Г.П. Мейнингер пишет о необходимости различать сущностную аутентичную человечность, которая определяется предназначением человека, и экзистенциальную, неаутентичную человечность, которая реализуется в условиях его существования в отчужденном мире. Именно первая задает этический идеал аутентичности как принципа инклюзивной антропологии, по Мейнингеру.

Другим инструментом анализа станет антропология воплощенной личности, развиваемая Дж.Ф. Кросби [17], который формулирует ее, следуя в русле религиозной философии Папы Иоанна Павла II. Данная концепция будет использована в процессе анализа, и потому кратко рассмотрим ее основное положение. Полемическому высказыванию: «Бога не заботит, что мы делаем с телами друг друга, Его интересует лишь то, относимся ли мы друг к другу как к личностям» (которое Дж.Ф. Кросби обозначает как спиритуалистический персонализм) автор противопоставляет концепцию Папы Иоанна Павла II, а именно концепцию сущностной воплощенности человеческой личности. Если в первом случае личность мыслится как по своей сути отделенное от тела и не нуждающееся в нем для своего осуществления бытие, то во втором случае человеческая личность не может состояться в качестве таковой вне тела и безотносительно к нему. И тогда нет смысла говорить о человеческой личности вообще, а можно размышлять лишь о личности мужчины и личности женщины: это два различных и равноценно личностных способа человеческого бытия. Согласно этой философской позиции, нет никакой возможности говорить об уважении человеческой личности безотносительно к телу, поскольку тело воплощает эту личность, а не является лишь ее внешней оболочкой.

Различные позиции в понимании человеческого тела, встречающиеся в литературе по исследованиям инвалидности (disability studies) и характеризующие различные концепции воплощенности (embodiment), описывают в своей работе Д. Гудли и К. Рансвик-Коул. Они отмечают, что имеющиеся в британской литературе (М. Оливер, К. Барнс, Б. Глисон) материалистические теории инвалидности (disablement) признают реальность нарушения. Однако они переносят внимание с человеческого тела и, соответственно, его нарушений (impairment) на общество, устанавливающее у человека состояние инвалидности (disablement); в особенности их интересуют социально-экономические и исторические условия маргинализации людей с нарушениями.

Эти теории, оставаясь в рамках социальной модели инвалидности, подчеркивают социально-экономические причины социального подавления и дискриминации людей с ограничениями здоровья. Вместе с тем сосредоточенность лишь на социальной проблематике оставляет в тени конкретность органических и/или психических нарушений, что побуждает ряд исследователей и активистов движения за права инвалидов, следующих в русле социальной модели (С. Френч, Л. Кроу, Т. Шекспир), возвращать в тематику работ вопросы, связанные с конкретностью человеческого тела.

Таким образом, сегодня доминирующим дискурсом на тему инвалидности остается задача коррекции дефекта (impairment) и реабилитации людей с таким дефектом, а это неизбежно оборачивается медикализацией и психологизацией вопросов, связанных с инвалидностью, отодвигая проблемы устранения социальных барьеров на второй план.

В связи с этим Гудли и Рансвик-Коул в своих исследованиях обсуждают также направление реализма (Т. Шекспир, Н. Уотсон, Т. Сибер). Реализмом они называют концепцию, которая, считая неправомерным отрыв социальных последствий (инвалидности) от телесно-психических особенностей человека, понимает их единство таким образом, что в возникновении инвалидности утверждается первичность телесно-органических нарушений. Реалисты настаивают на том, что материальное *тело* существует как вне- и преддискурсивная *реальность* (вот почему такие теории авторы обозначили как реализм), и оно дает ключ к переживанию инвалидности.

В подобных концепциях культура понимается как явление по преимуществу дискурсивной природы, а тело — как внекультурная биологическая реальность. Хотя тело рассматривается здесь как содержание переживаний личности, то есть детерминанта явлений культуры, оно само представляет собой всецело внекультурный феномен. Иными словами, в этом случае личность, то есть человек в своей духовной, культурной ипостаси, по существу выступает как источник дискурса (хотя и имеющего своим содержанием телесную реальность), а тело — как всецело внеличностное бытие. Таким образом, как это ни парадоксально, в случае реалистической концепции человеческого тела воспроизводится (в применении к личности)

теоретическая конструкция, которую Дж.Ф. Кросби назвал «спиритуалистическим персонализмом» [17]. Личность оказывается в ней невоплощенной, а тело — внеличностным. Именно эта концепция задает нормативную антропологию, выступающую здесь в качестве структурирующей перспективы отношения к людям с телесно-психическими особенностями.

В логике подобной перспективы личность рассматривается только в контексте ее дискурсивных проявлений — вне процесса созревания телесной органики становления личности. При подобном подходе культура и телесность оказываются теоретически несоизмеримыми, и потому в этой концепции отсутствует возможность для того, чтобы учитывать пространство и границы собственных форм культурного выражения адресатов помощи, в частности лиц с выраженной интеллектуальной недостаточностью. В практике помощи формирование и использование подобных форм должно быть основано на анализе присущих таким людям способов личностного переживания своего опыта телесности — переживания, неразрывно связанного с его выражением в процессе развития аутентичных символических и дискурсивных практик. Соответственно, их анализ предполагает иную концепцию личности — концепцию личности как сущностно воплощенного бытия, которое создается самим человеком в процессе его репрезентации в формах культуры — формах обращения к другому.

Как отмечают Гудли и Рансвик-Коул, описанная выше реалистическая концепция, рассматривающая биологически понимаемое нарушение в качестве основания феномена инвалидности, лежит в фундаменте такой международной классификации инвалидности, как Международная классификация функционирования, инвалидности и здоровья (International Classification of Functioning, Disability and Health — ICFDH-2). Реалистический подход хорошо согласуется с относительной моделью инвалидности (Т. Тоссебро) — с тремя ее главными положениями: (1) инвалидность (disability) является результатом несоответствия личности и среды, (2) инвалидность представляет собой ситуационный или контекстуальный феномен и (3) инвалидность относительна. Однако, с точки зрения авторов, понимание тела в биологическом аспекте несет в себе опасность того, что инвалидность начинает трактоваться в духе медикализации этого феномена, а основной формой помощи лицам с инвалидностью выступает их реабилитация. К этому можно добавить, что причиной медикализации инвалидности является как раз непризнание при таком подходе органической связи между телом и личностью и, соответственно, — телом и культурой. Культура по отношению к телу и его нарушениям выступает как внешний феномен, она выполняет функцию носителя социальных норм и требований, которым должно удовлетворять тело как внекультурная реальность.

Следующая теоретическая концепция тела, которую рассматривают Гудли и Рансвик-Коул, — это социально-теоретический анализ тела в рамках феноменологического направления (К. Патерсон, Б. Хьюз, Р. Михалко,

Т. Тичкоски, Д. Овербо). Как пишут авторы, феноменологическая «плотская социология» (*carnal sociology*) возникает под влиянием работ М. Мерло-Понти, и в ней тело человека рассматривается как тот уровень, на котором происходит взаимодействие физического, биологического существования и социально-институционального бытия личности. Например, осанка отражает условности общества, болезнь — повествование о человеке, написанное на основе большой совокупности мощных нарративных средств, таких как практика здравоохранения или самопомощи, и переживаемое личностью при их посредстве. Тело, пишут авторы, выступает как активный носитель субъективности и сознания для нашего бытия в мире.

Неслучайно во всех приведенных примерах отчетливо представлен параллелизм двух планов — телесно-физического и социально-институционального. Еще М. Мерло-Понти, говоря о значении тела для процесса восприятия, писал: «В рамках восприятия мы не мыслим объект, и мы не мыслим себя мыслящими этот объект, мы тесно связаны с объектом и неотделимы от того тела, которое знает об этом объекте больше, чем мы знаем о мире, о мотиве и средствах, которыми мы располагаем для его синтезирования» [18, с. 307]. Согласно М. Мерло-Понти, тело знает больше об объекте восприятия, чем мы сами знаем о нем, поскольку восприятие как интенциональный акт субъекта, производимый в смысловом поле феноменального тела, отличается от мысленного синтеза, которым дается объект в мысли [18, с. 299—300]. В приведенных выше примерах это различие между интенциональным актом восприятия, характеризующим феноменальное тело, и актом мышления, которым сознающий себя субъект участвует в социальной жизни, аналогично разделению феноменов непосредственной телесности (осанка и др.) и социально-институциональных связей личности (осознаваемых ею условностях и др.). Вновь, хотя и иначе, личностное и телесное измерения жизни человека оказываются разделены как разные стороны его бытия несмотря на то, что тело в феноменологическом подходе выступает местом их пересечения.

Следующий подход к пониманию воплощенности, рассматриваемый Гудли и Рансвик-Коул, представляет собой социальный психоанализ, берущий начало в работах Ж. Лакана. Авторы упоминают работы Д. Маркса, в которых проводится сравнение направления, называемого «критические исследования инвалидности» (*critical disability studies*), и социального психоанализа и обнаруживается сходство между ними. Это сходство заключается, во-первых, в том, что оба подхода выдвигают требования больше к структурам психики и социальной среды, чем к отношению индивида. Во-вторых, оба направления отвергают медикализацию проблемы инвалидности. В-третьих, в них отрицается унитарная, рациональная и стабильная концепция индивида, а пары представлений о не/здоровье, не/способности и подобные рассматриваются как культурные континуальности, то есть постоянно меняющиеся культурные переменные с подвижной границей

между ними. В-четвертых, оба подхода сосредоточивают свое внимание на том, как производится субъективность, самость в отношениях с другими. В фокусе внимания обеих концепций находится то, каким образом имеющий нарушения человек лишается значимости, инвалидизируется другими, не имеющими нарушений людьми. В этом смысле они также близки социальному психоанализу, который традиционно подчеркивает неустойчивую (буквально — *leaky*, то есть «дырявую», «подтекающую») природу тела и занимается вопросом о том, как тела и их части позиционируются в отношениях друг с другом [15, р. 4].

Далее авторы более подробно раскрывают взгляд социального психоанализа на этот процесс [15, р. 9—10]. Лакановские фазы созревания — реальная, воображаемая (*imaginary*) и символическая — используются как концептуальная рамка для трактовки процесса «воплощения», то есть культурно опосредованного переживания своего тела у детей с нарушениями. В настоящей статье не обсуждается вопрос о степени соответствия приведенных положений лакановским взглядам, здесь важно их применение к трактовке ненормативного тела.

Реальная фаза в процессе нормального развития описывает ранний этап отношений между ребенком и взрослым, который о нем заботится. Ребенок на этом этапе представляет собой выражающее желания существо, производящее массу хаотичных движений. Он смотрит и смотрят на него, он трогает и испытывает прикосновения. Тело переживается ребенком как фрагментированное. Именно с таким бессознательным восприятием нашего тела мы проживаем всю свою жизнь. Отношение к этому бессознательно переживаемому телу двойственное: с одной стороны, оно напоминает нам о том прошедшем, но желаемом нарциссическом периоде, когда мы чувствовали себя в центре заботы других, а с другой стороны, оно отвергается как дезорганизованное и неспособное соответствовать ожиданиям со стороны этих других, требующих от нас контролировать свое тело.

Воображаемая фаза, начало которой соответствует стадии зеркала, показывает растущее чувство себя как отличного от других. Это «я» созерцается в зеркале в виде целостного и унитарного образа (*image*). Тело, схватываемое в отражении, разительно отличается от реальности фрагментированного тела. Частью этого процесса производства себя является Эго — осознаваемое чувство того, кто есть я в отличие от других. Мы поддаемся иллюзии зеркального образа, подавляем в себе переживание фрагментированности своего тела и тем самым начинаем свой жизненный путь, стремясь соответствовать идеализированному представлению о своей власти над телом, которое создает у нас наш зеркальный образ. Бессознательно в нас остается переживание реального фрагментированного тела, противоречащее идеализации нашего контроля над телом, и оно ведет нас к чувству небезопасности, ощущению недостатка.

Символическая фаза описывает овладение ребенка языком и его вхождение в культуру. Если воображаемая фаза позволяет пережить отличие себя от других, то

символическая дает возможность ребенку говорить об этом различии («я», «ты», «они») в рамках того порядка, который находится вне ребенка.

Воображаемая фаза ответственна за чувство небезопасности у ребенка, поскольку ключевыми для нее являются два момента: несоответствие, с одной стороны, переживаниям фрагментированной реальности своего тела, и с другой — фантазия о себе как полностью контролируемом, автономном «Я», а также отделение от присутствовавшего в период реальной фазы единства желания близкого другого и желания со стороны матери/другого (m/other). На этапе символической фазы происходит экспоненциальное умножение этого чувства небезопасности вследствие экспансии языка. Бесконечные возможности говорить о себе, как пишут авторы статьи, на этой фазе создают риск отчуждения от себя и нашего символического отсутствия в мире. Мы находим себя в языке отсутствующими.

Далее авторы используют изложенную ими концептуальную рамку социального психоанализа для интерпретации конкретных случаев. Они отмечают, что ненормативное тело является для других людей, не имеющих нарушений, локусом проекций их неосознаваемого чувства небезопасности, соответствующего переживанию своего тела (в период реальной фазы) как фрагментированного. Психоэмоциональные реакции других могут интернализироваться как самим ребенком, имеющим нарушения, так и его семьей, что угрожает им эпистемической инвалидизацией, то есть эти реакции могут вести к формированию знания о себе как носителя дефекта, признаваемого убеждения в собственной неполноценности. Отсутствие контроля над телесными функциями у ребенка с ненормативным телом напоминает другим о страхах воображаемой фазы, что может вести к отвержению ребенка с ненормативным телом, к отрицанию его человеческого статуса. В этой ситуации становится актуальным исследование «“поэтики запаха”, риторики телесного контроля и политики дерьма» [15, p. 11].

Последнюю из перечисляемых авторами концепций они называют постконвенциональной, которая заимствует различные положения феноменологического, постструктуралистского, психоаналитического подходов, ставя, однако, под вопрос «данность» тела, его «уже здесь» присутствие. Ссылаясь на мнение Р. Брайдотти, авторы утверждают, что тело не является ни биологической, ни социологической категорией, но представляет собой интерфейс, порог, поле пересечения материального и символического измерений, поверхность, на которой ведется запись множеством кодов (пол, возраст, класс, раса и др.). Нормативное тело с этой точки зрения истолковывается как то, что сформировано и материализовано в культурных, политических и социальных условиях под воздействием различных факторов — от хирургии до практик самопомощи. Ненормативное, монструозное тело, являющееся объектом страха и любопытства, интерпретируется исходя из возможностей, создаваемых набором ценностей, этикой и политикой, возникающих в связи с

телами. В этом смысле любая телесная функция воспринимается в свете имеющихся стандартов воплощенности. Такие стандарты становятся основанием оценки тела, определения того, что такое ценное тело.

Постконвенционалистский подход, как пишут Д. Гудли и К. Рансвик-Коул, рассматривает ненормативное тело в терминах его утверждения, возможностей становления и изменения дискурса телесности, а не как инвалидное или отсутствующее. Следуя за Д. Харауэй, авторы рассматриваемой статьи стремятся отказаться от дуализма в понимании тела. По сути, речь идет об отказе от дуализма дискурса, используемого применительно к телу, его разделении на социально-культурный и биолого-медицинский дискурсы. Они используют предложенный Маккензи неологизм *possability*, который противопоставляется *disability*/неспособности. Этим неологизмом обозначаются возможные, но требующие воображения способности ненормативного тела (от *possibility* — возможность и *ability* — способность) [15, p. 5].

Как следует из дальнейшего, имеется в виду, например, способность превратить результат функционирования ненормативного тела в потенциально сопряженное с нарушением общепринятых норм средство утверждения личного достоинства. В статье описывается история мальчика, которому вследствие врожденного нарушения приходилось постоянно носить с собой сосуд для собирания мочи, куда был выведен катетер. Когда его стали дразнить в школе, после того как он рассказал одному из школьных товарищей о своей особенности, он налил мочу в ранец этого предавшего и высмеявшего его приятеля [15, p. 13—14]. Тело в данном подходе рассматривается как всегда *становящееся*, а не ставшее, но при этом имеется в виду его *значение* — место в иерархии ценностей и в порядке дискурса. Представляется, что здесь вновь обнаруживается дуализм, отказаться от которого пытались авторы. Тело выступает местом пересечения биолого-физических и социально-культурных измерений человеческого воплощенного бытия.

Однако само это бытие мыслится принципиально двойственным, разделенным непроходимой пропастью на порядок дискурса, в котором участвует и который перестраивает человек, и биологическое тело, в этом порядке дискурса лишь получающее при участии человека все новые и новые значения, но не меняющееся в своей объективной реальности. Как следствие, тело не должно получать также и нормативной оценки в рамках социального дискурса. Говоря о том, что в приведенных концепциях оказывается непреодоленным дуализм тела и культуры в человеческом бытии, понимаемом как становление, я имею в виду, что изменение-созревание тела и изменение дискурсивных значений тела и его места в культуре остаются параллельными, а не взаимно обусловленными процессами. Каждый раз уже налицо система значений, образованных в рамках определенного дискурса, и объективной реальности внедискурсивных органических функций тела, образующих порядок биологических изменений, которые в процессе становления дискурсивных

значений пересекаются в качестве взаимно независимых, а не порождающих становление друг друга.

Сказанного достаточно, чтобы сделать ряд выводов относительно структурирующей перспективы и интерпретации проблемы воплощенности, которые подразумеваются этими подходами. Во-первых, индивид, человеческая личность трактуется здесь как продукт его дискурсивного, социального производства и конструирования. В этой перспективе сам вопрос о воплощенности человеческой личности теряет смысл, снимается с повестки дня, поскольку личность и индивидуальность — это лишь символические конструкторы.

В таком случае речь может идти только о значении, которое в социальном дискурсе придается (в режиме постоянного изменения) живому конгломерату частей, субъективно (в воображении), а также посредством того же дискурса переживаемого как тело переживающего. Личность при этом теряет самостоятельную реальность — так же как утрачивает смысл вопрос о реальности субъекта переживания, о том, *кто* переживает, поскольку любой ответ выражает результат воображения или/и символического отображения переживаемой телесности.

Однако, как представляется, здесь применима критика, высказанная П. Рикёром в работе конца 1960-х годов. «Конфликт интерпретаций» [19], с одной стороны, в адрес структурализма, а с другой — в адрес классического фрейдизма. Использование структуралистского подхода, по Рикёру, оправдано в том случае, если предварительно осуществлена герменевтическая процедура и эта процедура показывает, что «интеллигибельны <...> одни только упорядочивания, совершающиеся на бессознательном уровне; понимание состоит не в том, чтобы продолжить интенции смысла, дать им новую жизнь в историческом акте интерпретации, который сам вписывался бы в традицию; интеллигибельность связывается с кодом, в соответствие с которым осуществляются изменения и который обеспечивает соответствие и подобие между упорядочиваниями <...> Я так бы охарактеризовал этот метод: выбор синтаксиса в противовес семантике» [19, с. 59]. Иначе говоря, чтобы для понимания культурного явления был адекватен метод структурализма, необходимо удостовериться, что в нем можно установить первичность синтаксиса над семантикой, отношений синхронистического порядка над отношениями событийности и смысла.

С другой стороны, фрейдовский психоанализ рассматривается Рикёром как вариант герменевтики подозрения, когда непосредственный смысл события трактуется как символ для выражения скрытой за ним динамики психических сил (сверх-Я, Оно). Это означает, что данный подход предлагает альтернативную герменевтику смысла событий, релевантную с точки зрения задачи истолкования (например, в целях анализа мотивов интереса к определенному содержанию), но это не означает нерелевантность другой трактовки (например, с точки зрения анализа самого содержания). Будучи всегда *интерпретацией* и ничем больше, психоанализ в принципе

не может претендовать на решение вопросов о том, *что* подверглось интерпретации³.

В качестве позитивной черты концепций критических исследований инвалидности и социального психоанализа стоит отметить, что «Я», самость, рассматривается не как предпосылаемая опыту духовная субстанция с предшествующей опыту сущностью, а в ее становлении в тесной связи с опытом переживания становящейся личностью своего функционально и органически созревающего тела. При этом переживание тела оказывается опосредованным культурными структурами и работой собственного воображения, а переживание самости — функционированием созревающего тела. Однако если при данном подходе структуры языка и культуры как посредники, формирующие социальный дискурс, рассматриваются в качестве источников *переживания* человеком своего тела, то остается за рамками внимания их участие в формировании и развитии *самого тела и его функций*. Более того, данные, свидетельствующие о роли культуры в становлении самой объективной телесности человека, отвергаются в контексте разобранных концепций, поскольку они рассматриваются как принадлежащие медицинскому дискурсу, ответственному за формирование репрессивной социальной нормативистики в отношении людей с телесными и психическими особенностями. Такое отвержение имеет свои основания, однако оно не оставляет возможности для разработки подходов в русле неспиритуалистического персонализма (в смысле Дж.Ф. Кросби [17]), рассматривающего воплощенность как сущностную сторону личностной реализации человека, поскольку сохраняется противопоставление культуры как порядка дискурса и тела как внедискурсивной реальности. Тело человека рассматривается лишь как часть порядка дискурса, только со стороны его конструируемого при посредстве структур культуры значения в этом порядке как части иерархии властных отношений в социуме. При подобном подходе, хотя тема воплощенности человека оказывается, как можно было видеть из предыдущего, одной из центральных тем критических исследований инвалидности, проблема поиска психологических ресурсов личности неизбежно будет трактоваться как принадлежащая психолого-медицинскому дискурсу и как таковая может стать лишь объектом критики и деконструкции.

Необходимо отметить, что без разработки персоналогии телесного воплощения, предполагающей также анализ культуры как сущностной части человеческого бытия, не может быть реализован и проект инклюзивной антропологии Г.П. Мейнингера. Более подробно эта тема рассматривается мной в другой статье [14]. Здесь лишь повторю, что Мейнингер, как представляется, упрощает проблему аутентичности, не рассматривая ее в контек-

³ «Фрейд, говорили мы, в целом понимает, что такое культура и человеческий фактор, но понимает их с одной точки зрения. Он понимает их со стороны “моделей” — топики-экономической и генетической, — а не со стороны содержания подвергнувшегося интерпретации, именно исходя из этого следует искать границы фрейдовской интерпретации культуры» (выделено П. Рикёром. — А.Ш.) [19, с. 221—222].

сте проблематики воплощенности человеческого бытия и культуры как его неотъемлемой части. Человек, будучи существом сущностно телесным, воплощенным, несомненно, включает эту культурную воплощенность в свою аутентичность. Соответственно, это влечет за собой моральное требование относиться к другому человеку, кем бы он ни был и какими бы способностями ни обладал, как к существу, способному к культурному выражению, — к существу, помощь которому, если она ставит задачу поддержки его аутентичности, а именно таково требование инклюзивной антропологии, должна быть направлена на развитие его собственной аутентичной способности к культурному воплощению своих общительных отношений.

При этом будет также решаться и проблема определения и поиска культурных ресурсов жизни человека с ограничениями здоровья, в том числе — с выраженной интеллектуальной недостаточностью, поскольку в таком случае появится возможность поддержки его аутентичной способности к культурному воплощению своих отношений с другими и аутентичного культурно опосредованного общения с ним других людей.

В завершение представленного анализа, повторим тезис своей предыдущей статьи [14]. В практике помощи людям с ментальными нарушениями появляется возможность поддержки аутентичной способности к культурному воплощению ими своих отношений с другими, аутентичного культурно опосредованного общения. Практические подходы к решению задач такого рода разрабатываются, в том числе, в одном из направлений развития театра с участием людей с подобными нарушениями [20]. Эта практика насушно требует разработки нового понимания культуры, основанного на персонологии воплощения, но учитывающего критику дискурса телесности и рассматривающего тело как сущностную часть личностного воплощения каждого человека, основу его культурного развития и личностного становления.

Список литературы

1. Конвенция о правах инвалидов // Организация Объединенных Наций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml
2. «Об образовании в Российской Федерации»: Федеральный закон Российской Федерации от 29 дек. 2012 г. № 273-ФЗ // Российская газета [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rg.ru/2012/12/30/obrazovanie-dok.html>
3. Китаев-Смык Л.А. Психология стресса. — М.: Наука, 1983.
4. Лазарус Р. Теория стресса и психофизиологические исследования // Эмоциональный стресс / под ред. Л. Леви. — Л.: Медицина, 1970.
5. Нартова-Бочавер С.К. «Coping behavior» в системе понятий психологии личности // Психологический журнал. — 1997. — Т. 18. — № 5.
6. Бодров В.А. Психологический стресс: развитие и преодоление. — М.: ПЕР-СЭ, 2006.
7. Анцыферова Л.И. Личность в трудных жизненных условиях: переосмысление, преобразование ситуаций и психологическая защита // Психологический журнал. — 1994. — Т. 15. — № 1.
8. Леонтьев Д.А. Личностное в личности: личностный потенциал как основа самодетерминации // Ученые записки кафедры общей психологии МГУ им. М.В. Ломоносова. Вып. 1 / под ред. Б.С. Братуся, Д.А. Леонтьева. — М.: Смысл, 2002.
9. Лэнгле А. С собой и без себя. Практика экзистенциально-аналитической психотерапии: сб. статей. — М.: Генезис, 2009.
10. Франкл В. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. — СПб.: Речь, 2000.
11. Шумский В.Б. Экзистенциальная психология и психотерапия: теория, методология, практика: учеб. пособие. — М.: Высшая школа экономики, 2010.
12. Hobfall S.E. Stress, culture and community: The psychology and philosophy of stress. — N.Y.: Plenum, 1998.
13. Meininger H.P. Authenticity in Community // Journal of Religion, Disability & Health. — 2011. — V. 5. — № 2.
14. Шеманов А.Ю. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? // Обсерватория культуры. — 2014. — № 4.
15. Goodley D., Runswick-Cole K. The body as disability and possibility: theorizing the 'leaking, lacking and excessive' bodies of disabled children // Scandinavian Journal of Disability Research. — 2013. — Vol. 15, Issue 1.
16. Taylor Ch. The Ethics of Authenticity. — Cambridge (Mass.): L., 1991.
17. Crosby J.F. Embodiment [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://catholiceducation.org/articles/religion/re0474.html>
18. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента; Наука, 1999.
19. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. — М., 1995.
20. Попова Н.Т., Попова Е.А. Развитие индивидуальной выразительности актера с ограниченными возможностями здоровья в групповом театральном тренинге: синтез эстетических и реабилитационных задач // Актуальные проблемы психологической реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья: сб. науч. статей. — М., 2013.

non/fiction №16



При поддержке:

ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО ПЕЧАТИ И МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ
ДЕПАРТАМЕНТА СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И РЕКЛАМЫ ГОРОДА МОСКВЫ

16 Международная Ярмарка интеллектуальной литературы

26 – 30 ноября 2014

Центральный Дом Художника

Москва, Крымский вал, 10

Почетный гость ярмарки – ДЕТИ

Специальный гость ярмарки – НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Специальные разделы:

Антикварная книжная ярмарка

Vinyl Club

Детская площадка «Территория Познания»

Гастрономия

info@expopark.ru

www.moscowbookfair.ru

УЧАСТНИК ПРОЕКТА
EXPO-PARK

УДК 316.42
ББК 60.5

В.Ю. МИНЕРАЛОВ

ПЕРСПЕКТИВЫ АКТИВИЗАЦИИ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ СОЗИДАТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК УСЛОВИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОГРЕССА

Представлен многоаспектный анализ эволюции понятия «креативность». Особый акцент сделан на рассмотрении взаимосвязанных общественных процессов, как способствующих изменению значения креативности, так и являющихся следствием роста творческого потенциала личности. Раскрыты позитивные и негативные перспективы развития массовой креативности и обуславливающие их конкретные социальные, культурные и экономические явления.

Ключевые слова: креативность, креативный класс, рациональное действие, креативное действие, новаторство, культура, социальные связи, социальная ответственность.

Прогресс человеческой цивилизации, отдельных государств и организаций в современном мире многими исследователями (Д. Белл, П. Друкер, Э. Тоффлер, Р. Флорида и др.) связывается с ростом новаторства, творческого потенциала, предприимчивостью и креативностью. На подобных идеях основаны теории общества знаний, постиндустриального общества и др. Несмотря на то, что проблемы творчества, креативности, таланта и одаренности исследуются уже давно, по-прежнему остаются и появляются новые вопросы, требующие прояснения. Пробелы в научных знаниях касаются не столько природы творчества, сколько эволюции представлений о творчестве (сегодня зачастую как синоним используют понятие «креативность»), о его месте в развитии общества, практических проявлениях. Общая тенденция такой эволюции заключается, прежде



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

всего, в переходе от идеи избранности (творчества как некоего божественного или природного дара), элитарности к массовости, креативным способностям каждого человека, возможности выявления и развития неочевидных талантов, устранения социальных и природных препятствий на пути творческого раскрытия и самореализации личности.

На практике, говорят сторонники «замены термина», происходит общественное рассеивание, более равномерное распределение творческих способностей, формирование условий, в которых крупные общественные фигуры, гении уходят на второй план. При этом всякого рода новаторство в значительной мере связывается не с мистическим озарением, а с ежедневными усилиями простых людей, скрупулезно выявляющих неочевидные связи известных явлений и возможности решения проблем. При подобной интерпретации творчества и креативности усиливается риск снижения качества продуктов творчества, искажения представлений о природе творчества, ценных и приемлемых его проявлениях.

Ставшее своего рода диагнозом времени стремление к рационализации и строгой целевой ориентации творческого процесса, к оценке результатов творчества с позиции целесообразности и попытки механизировать творческую активность, превратить в набор операций, алгоритмов, с одной стороны, и настойчивые либеральные призывы к ничем не сдерживаемому самовыражению — с другой, требуют внимательного исследования.

Прежде чем перейти к анализу современных социологических интерпретаций феномена творчества и лежащей в его основе креативности, рассмотрим, как понимаются данные человеческие способности на индивидуально-психологическом уровне.

Креативность (от лат. *creatio* — созидание) — общая способность к творчеству, характеризует личность в целом, проявляется в различных сферах активности, рассматривается как относительно независимый фактор одаренности [1, с. 353]. Суть креативности («творчесткости») как психологического свойства сводится, по Я.А. Пономареву, к интеллектуальной активности и чувствительности (сензитивности), к побочным продуктам своей деятельности. Для творческого человека наибольшую ценность представляют побочные результаты деятельности, нечто новое и необычное [2, с. 21—25].

Существует точка зрения на творчество и деятельность как принципиально противоположные формы человеческой активности. Творчество, являясь особой формой активности, бескорыстно, непланируемо, амотивно, нецелесообразно, произвольно, иррационально и не поддается (в момент творческого акта) регуляции со стороны сознания — это спонтанное проявление человеческой сущности. Для творческого акта характерно рассогласование цели (замысла, программы и т. д.) и результата. В отличие от творческой активности деятельность (как форма человеческой активности) целесообразна, произвольна, рациональна и сознательно регулируема, ориентирована на результаты по достижению цели, а не новизну. Основ-

ным признаком деятельности является потенциальное соответствие цели деятельности ее результату.

Творческая активность может возникать в процессе осуществления деятельности и связана с порождением «побочного продукта», который и является в итоге творческим результатом [1, с. 159—168].

Иными словами, творчество и деятельность с точки зрения психологии рассматриваются как противоположности. Однако они не существуют изолированно и в процессе осознанной, целенаправленной и запланированной деятельности нередко рождаются неожиданные «открытия», которые могут при определенных условиях оказаться более ценными, чем изначально прогнозируемые результаты деятельности, быть признанными в качестве новых достижений в той или иной области жизни, воплотиться в полезных инновациях.

Приведенные психологические характеристики творчества и деятельности соответствуют, прежде всего, идеальным условиям, в реальности не выделяются столь явно и зачастую оказываются взаимообусловленными.

Проявления творчества различаются интенсивностью выраженности, которая не обязательно коррелирует с общественной ценностью. Л.А. Китаев-Смык выделяет три уровня творчества:

- компилятивный уровень связан с собиранием, классификацией, рубрикацией, ранжированием уже известных разрозненных знаний и фактов;
- проективный уровень имеет место, когда создаются обобщенные новые суждения на основании собранных знаний;
- инсайтно-креативный уровень связан с озарением, когда творец неожиданно постигает что-то новое, неожиданное для него [3, с. 72].

Наиболее часто третий уровень творчества проявляется в области экспрессивно-выразительного художественного творчества и искусства, реже в науке; первый и второй уровни более характерны также для науки и особенно производственной деятельности, предпринимательства и управления.

Некоторые ученые рассматривают творчество в качестве наивысшей формы самореализации личности. Интересную точку зрения, характеризующую первостепенное значение творчества, высказывает В.М. Вильчек. По его мнению, творчество представляется особым видом труда, осуществляемого за определенную сумму благ, необходимую автору для того, чтобы удовлетворить свои базовые потребности (в еде, отдыхе, безопасности и т. п.). Труд является лишь способом удовлетворения потребности, никакой потребности в труде как таковом (его обобщении — целесообразной деятельности) не существует. «Но в критических ситуациях всегда будут выявляться различия между творчеством и трудом, выявляться грубо и зримо. Человек никогда не борется за право трудиться — даже если и выступает под лозунгом за право на труд. На самом деле он борется за право иметь средства к существованию и за свой социальный статус. Но за право на творчество, за созданные идеи, образы люди шли на

костер. Любые подделки и суррогаты создаются за деньги, и лишь шедевры — даром. Если автору за них что-либо и платят, то и вовсе по глупости, ибо не понимают, что великие творения духа — научные, художественные, любые — создаются и тогда, когда за них расплачиваются не с автором, а сами авторы: порой бедностью и лишениями, порой свободой, порой жизнью» [4, с. 20].

Такое суждение соответствует действительности с той оговоркой, что нередко понимаемое окружающими как «труд» для конкретного человека является формой самореализации, самовыражения, в том числе реализации креативных способностей. В силу привычки, воспитания, убеждений, интересов определенный труд становится добровольным, он выполняется не по принуждению, не ради обретения средств к существованию или социального статуса, а является одним из главных смыслов жизни человека, за который он готов бороться.

Упомянутые точки зрения на природу креативности и творчества полезны в качестве научной основы для дальнейшего анализа данных явлений в социологическом измерении¹.

Переходя к социологической интерпретации креативности необходимо отметить, что нельзя непосредственно экстраполировать данные психологии личности на социальные явления. Важно помнить, что общественные условия, оценки накладывают отпечаток не только на процесс, но и продукт творчества. Общественно разделяемые нормы, правила, ценности и цели стимулируют или ограничивают креативность, ведут к поддержке и признанию одних проявлений и обесцениванию с общественной, коллективной точки зрения других. Выявленные психологическими методами высокие творческие способности далеко не всегда могут проявиться в социально одобряемом результате, быть по достоинству оцененными обществом.

Одна из наиболее значительных работ, в которой креативность изучается с социологических позиций, — теория креативности человеческого действия Х. Йоаса. Здесь креативность предстает не просто как способность каждого человека, но как важнейшая основа развития общества, его творческого самоконструирования.

Согласно Х. Йоасу, модель креативного действия охватывает господствующие ныне модели рационального и нормативно-ориентированного действия [5, с. 13]. В соответствии с таким представлением человек действует не только исходя из рационального расчета — выдвигая цели, оценивая и изыскивая средства для их достижения и планируя получение определенного результата. Так же как не всегда действия человека ориентированы на следование установленным обществом, государством, коллективом нормам, подкрепленным санкциями.

На практике рационально действующий субъект в большинстве случаев вынужден изыскивать и даже создавать средства, творчески генерировать планы и стратегии и т. д. Следование нормам не предполагает только конформизм, но «требует рискованных разработок, абсолютно новых алгоритмов действия» [5, с. 260], конкретизации норм и ценностей в определенных условиях или даже их изменения в соответствии с изменениями ситуации. Это вынуждает субъекта мыслить и действовать креативно.

Содержащаяся в рациональном и нормативно ориентированном типах действия креативность позволяет их интегрировать в модель креативного действия.

Рассматривая метафоры креативности, Х. Йоас справедливо критикует попытки свести понимание человеческого действия к выразительному (экспрессивному), производственному (утилитарному) или революционному, рассматривать человеческое действие приоритетно через призму одной из названных теорий. В широком понимании нельзя свести человеческую креативность, ее проявления только к художественному выражению, к искусству, как бы ни были сильны в нем экспрессивные начала и проявления креативности, миру материальных объектов, производственных отношений (науке, экономике, технике) или к революционным преобразованиям социальной среды, общественных институтов. Продуктом творчества могут быть не только произведения искусства, но и результаты науки, производства, управления, предпринимательства. Достижение консенсуса в политической ситуации также требует креативных усилий. Соответственно может существовать и политическая креативность [5, с. 130—131]. Частное разделение на виды творчества и сферы проявления необходимо, но не должно подменять многогранности феномена креативности (творчества) как безусловный приоритет.

В современных условиях, в контексте моды на креативность попытки выставить какую-то сторону этого явления безусловно доминирующей, нуждающейся во всевозможном поощрении и поддержке (в частности, экспрессивная креативность) неоправданно оставляют без внимания другие общественно ценные формы ее реализации.

Креативность может культивироваться не только в искусстве, производственном труде, профессиональной деятельности, но и в сфере досуга, где человек способен быть не просто потребителем продуктов, услуг, произведенных «профессионалами», но и сам организовывать свой досуг, заниматься сотворчеством и творчеством, управляя этими процессами. Поэтому конец общества труда вовсе не означает упадок креативности, скорее наоборот.

Ошибочным является лишение каких-либо конкретных типов действия любых творческих характеристик и понимание их в качестве противоположности креативности. Например, экспрессивное художественное самовыражение наиболее заметно окружающим, и человек, оце-

¹ Далее, в связи с распространенностью во многих социологических работах термина «креативность», будет использоваться преимущественно этот термин, подразумевая под креативностью общую способность к творчеству.

нивая себя по своим высказываниям, действиям и отклику окружающих на свои действия, скорее осознает свою креативность, выражаясь экспрессивно. Остальные же возможности, заложенные в человеке, иные проявления креативности реже оказываются понятыми, замеченными, оцененными даже самим их носителем — действующим субъектом.

При таком подходе тот, кто не может выразить себя, к примеру в поэзии, предстает ограниченным и скучным обывателем, чьи формы выражения не заслуживают внимания. Таким образом, отождествление одного конкретного типа действия с определением «креативности» приводит к обесцениванию других типов действия. Альтернатива этой неудачной формы образования понятий заключается в трактовке креативности как измерения потенциально любого человеческого действия [5, с. 131].

Рассуждая о креативности человеческого действия, важно помнить, что действия отличаются разной мерой креативности. Креативные действия и найденные на их основе новые решения проблемы постепенно преобразуются в рутинные действия, новую норму, привычку. В процессе этого перехода действия все более теряют свой креативный потенциал. Движение от креативного к рутинному отследить непросто, поскольку оно происходит с разной скоростью в зависимости от личности, условий, вида деятельности и т. д.

Зачастую креативность и рутина тесно переплетены, и действия постоянно переходят от одного полюса к другому. Креативность, возникает на основе рутины, привычки, опыта, знаний, и новое решение, знание, действие вновь становится привычным опытом, традицией, признанным знанием. Рутинность — это результат креативности и среда, ресурс для следующих креативных действий.

Взяв за основу идеи, заложенные в «гуманистической психологии» А. Маслоу, Х. Йонас выделяет понятие «всеобъемлющей креативности».

Согласно А. Маслоу, существует первичная, вторичная и интегрированная креативность. Первичная креативность основывается на высвобождении «первичных процессов» фантазии и воображения, игрового и энтузиастического начал, не обремененных какими-то определенными целями и ценностями. Вторичная креативность требует значительного самоконтроля, целенаправленности и ориентирована на рациональное производство нового в мире, будь то решения технических или научных, а также различных художественных и повседневно-практических проблем — то, что обобщенно можно назвать «прогрессом общества».

Однако возможна интеграция первичной и вторичной креативности, приводящая к высшей креативности, сохраняющей некоторую дистанцию по отношению ко всему рациональному и нормативному, сковывающему «цепями» правил, норм, обязательных ценностей, целей, но не отвергающему полностью контроль со стороны рациональности и критики. В этом понятии «интегрированной креативности» открытость самовыражения объединяется с ответственностью самоконтроля, что

требует наличия условий для автономии личности, которая бы не приобреталась за счет моральной деградации [6, с. 180—185].

Сам А. Маслоу так разъясняет понятие высшей креативности: «для создания великого произведения требуется не только просветление, вдохновение, пиковое переживание, оно также требует тяжелого труда, большого опыта, беспощадно-критического отношения к самому себе, стремления к совершенству. Иными словами, замысел доминирует над спонтанностью, критическое отношение доминирует над абсолютной терпимостью, строгая мысль доминирует над интуицией, осторожность доминирует над дерзанием, критерий реальности доминирует над фантазией и воображением» [6, с. 183].

Современным тенденциям высвобождения, развития и реализации креативности сопутствует высокая динамика трансформации индивидуальных и общественных ценностей. Формирующееся в развитых странах поколение креативных людей обладает особыми ценностными ориентациями, характеризующимися такими понятиями, как экспрессивность, креативность и аутентичность. Представители этого поколения желают освоить профессии, которые, как им кажется, примиряют профессиональную и частную жизнь — утилитарную и экспрессивную креативность [5, с. 281]. На личностном уровне развитие креативности нередко сопровождается нежеланием подчиняться инструкциям организаций и институтов и сопротивлением традиционным групповым нормам, стойкой приверженностью индивидуальному своеобразию.

Все больше людей осознают свою творческую индивидуальность, у них усиливается стремление к самовыражению, самореализации, и это имеет как позитивные, так и негативные следствия. Индивидуализм и безответственный «творческий» эгоизм могут усугублять конфликт интересов, вести к общественным катаклизмам, разрыву солидарных связей, снижению доверия и слаженности общественной системы в целом. Позитивная сторона вопроса проявляется в том, что осознание собственной творческой индивидуальности, творческих способностей (креативности) благоприятствует формированию более активной и ответственной общественной позиции (предприимчивости), участию в общественной жизни, управлении. Это потенциально минимизирует общественные риски, позволяет избежать кризиса управления, зависимости лишь от группы людей, непосредственно находящихся у власти, обеспечивая возможность в случае кризиса централизованной власти за счет общественной самоорганизации, самоуправления удержать общество, государство от распада.

Другая положительная тенденция — активизация разных форм и видов новаторства и рационализаторства, а также, что чрезвычайно важно, стремление к гармонизации общественной жизни через самореализацию в творчестве.

Характерной чертой эволюции проявлений индивидуальной креативности выступают коммерциализация и борьба за статус. Особо можно выделить проблему по-

давленной креативности. Х. Йоас связывает эти явления с понятиями «яппизации»².

Рассмотрим проблему «яппизации», которая, согласно Х. Йоасу, обозначает сглаживание отношений напряженности между нормативностью и креативностью, происходящее в результате радикального устранения морали как в утилитаристском, так и в экспрессивном индивидуализме. С понятием «яппи» Х. Йоас связывает «представление о таком типе людей, которые не испытывают угрызений совести, используя любые средства для достижения экономического и профессионального успеха или наслаждаясь роскошью и удовольствиями, которые им дает их стиль жизни и досуга. Алчность и карьерная похоть так же лишены морального содержания, как и расточительство, и демонстративное потребление в условиях социального неравенства. Признаки явления «яппи» он видит «в любой неспецифической жадности до новых впечатлений ради самой новизны и во всех стилях жизни, которые появляются без всякой претензии на универсальную значимость» [5, с. 285].

Как бы продолжая рассуждения Х. Йоаса о возможной моральной деградации, сопровождающей высвобождение креативности, американский исследователь социально-экономических проблем креативности Р. Флорида, развивая понятие «креативный класс»³ [7, с. 85], подчеркивает: «...представители креативного класса слишком склонны были жить в мире личных интересов, эгоистически преследуя частные цели и не задумываясь о других людях и социальных проблемах. Они погрязли в самодовольстве и зачастую бессмысленном существовании, испытывая при этом все большую неудовлетворенность таким положением вещей» [7, с. 14].

Участившиеся попытки возведения креативности в разряд преимущественно экономических ресурсов девальвируют ее ценность, давая ей оценку лишь в экономическом измерении, подчиняя творчество исключительно утилитарным целям. Негативные стороны так называемой креативной экономики проявляются в коммерциализации многих форм культуры, снижении эстетического качества, художественного мастерства нравственно-воспитательной ценности.

Отождествление креативности, творческих способностей с экономическими достижениями, материальным успехом, карьерой, деньгами порождает множество псевдокреативных спекулянтов — людей, которые на волне моды на креативность и ее материального поощрения, ловко имитируя творчество, создают креативную экономику как систему спекуляции низкокачественным подобием творческих продуктов. Их инструмент — красивые фразы и громкие лозунги, коммерческая нахрапистость и беспринципная ложь. Несомненно, что коммерческий

успех никогда не был и не может быть главным показателем качества и пользы результатов творчества.

Многие факты указывают на то, что попытки культивировать экономическую рациональность поведения как неоспоримую ценность и самоцель способствуют развитию гипертрофированного индивидуализма и эгоизма, разрушающих всякую искреннюю солидарность, социальность под натиском собственничества и нарциссического самовыражения.

Нередко в повседневном сознании встречается искаженное понимание рациональности как потакание всем своим потребностям, стремлениям и капризам без учета интересов окружающих или в ущерб им. Такая точка зрения иррациональна в своей основе, так как подразумевает разрушительную «войну всех против всех».

Ранее упоминалось, что проявления креативности не противоречат рациональности. Полет фантазии, озарение и вдохновение во многих сферах и конкретных случаях требуют также логически взвешенного рационального решения с учетом существующих норм и правил, знаний, условий среды. Только в этом случае хорошая идея, разработка — любое креативное действие — могут воплотиться в полезном новшестве, продукте творчества. При этом рациональный расчет, нормы, цели и правила не должны быть незыблемыми, а, напротив, при необходимости должны подвергаться пересмотру и изменению, креативной переработке.

Общественно полезное творчество — это всегда поиск баланса между свободой индивидуального экспрессивного или утилитарного самовыражения и рациональностью и нормативностью.

Критика чрезмерного включения рациональности в творческий процесс, прежде всего, направлена на преследование экономических интересов. Симптомами социальной болезни, ведущей к прогрессирующему распаду общественных связей, устранению обязательных ценностных ориентиров, к аномии, представляются многим исследователям попытки необдуманного переноса экономических принципов в сферу творчества, особенно связанного с культурой, воспитанием и образованием, а во многих случаях и наукой. Опасения связаны с возвышением всего вульгарного и низкокачественного, но коммерчески выгодного в культуре (на фоне высмеивания и принижения любого бескорыстного, коммерчески неуспешного творчества); с тотальной подменой фундаментальных знаний исключительно утилитарными знаниями и индивидуализированными ценностями в образовании; с постепенным вытеснением обязательной установки на семейные и коллективные ценности из процесса воспитания; с ориентацией науки на решение экономически прибыльных краткосрочных и среднесрочных задач в ущерб долгосрочным, перспективным, а также снижением поддержки научно-теоретической деятельности, предполагающей выявление и анализ тех или иных феноменов и процессов, а не поиск готовых рецептов решения проблем.

Отдельно можно выделить небезосновательные опасения снижения, в угоду экономической рациональности,

² Яппи — молодые состоятельные люди, ведущие активный светский образ жизни, построенный на увлечении профессиональной карьерой и материальном успехе [5].

³ Упрощенно под креативным классом можно понимать сообщество представителей профессий и видов деятельности, в которых требуется значительная доля креативности.

значения самооценности творчества, понимания творчества как высшей формы самореализации личности, ведущей к гармоничному развитию индивидов. Именно развитие общественной креативности в долгосрочной перспективе создает возможность перехода от общества «вынужденного труда» к креативному обществу гармоничного созидания.

Важно сохранять взвешенное критическое отношение к попыткам коммерциализации творчества, искореняющей всякий альтруизм, общественное служение, бездумно насаждающей коммерческие, рыночные, деловые отношения. Так называемые творческие, или креативные, индустрии (creative industries)⁴, соединяющие бизнес-навыки и культурные практики, создающие за счет индивидуального творчества добавочную стоимость, ориентированные на производство и эксплуатацию интеллектуальной собственности [8], в стратегической перспективе не могут быть главной целью развития креативности и не должны в погоне за прибылью принижать ценность бескорыстного, самодостаточного творчества.

Р. Флорида призывает творчески реализовавшихся, добившихся определенного социального и материального успеха и статуса людей превратиться из аморфного сборища самонадеянных, пусть и преуспевающих, индивидов в более сплоченную, более ответственную группу, гарантирующую возможности социальной мобильности, открытости как физических, так и культурных границ для каждого человека, стремящегося к развитию и реализации своих творческих способностей [7, с. 343]. Автор подчеркивает: «элитарность, неравенство, неэффективность и даже опасность содержатся в сохранении общественного порядка, при котором некоторые люди воспринимаются как прирожденные творцы, а остальные существуют, чтобы их обслуживать, воплощать их идеи и удовлетворять их потребности. Ограничение креативности кругом избранных — настоящий рецепт всякого рода проблем, от социальной несправедливости до неэффективности» [7, с. 350].

Рассмотренные негативные тенденции развития индивидуальной и общественной креативности актуализируют необходимость выработки новых форм гражданской активности, социальных связей, компенсирующих ослабление традиционных социальных взаимодействий в результате индивидуализации, возрастающей пространственной мобильности и разнообразия жизненных планов, ценностей, целей и форм самовыражения.

Желание принимать творческое участие в общем деле, которое бы имело значимые последствия, поддерживать связь с социальной общностью, противостоящее тенденциям ухода в частную жизнь, содержится в предлагаемом Х. Йоасом понятии «партиципация». Рациональное преследование интересов, моральное обязательство

и креативное самораскрытие могут переживаться как одно целое в организациях и институтах демократической политики и культуры, а также в социальных движениях, которые представляют собой подвижную основу демократии. «Партиципация только тогда является практической формой интегрированной креативности, когда она представляет собой не только преследование корыстных интересов или чисто нормативное обязательство, оторванное от разворачивающегося в частной сфере самораскрытия. <...> Партиципация заключается в том или ином индивидуальном балансе различных образов действия» [5, с. 284—285].

Перспективным представляется дальнейший поиск и налаживание социальных связей, способствующие аккумуляции творческого потенциала общества путем включения креативной активности многих индивидов в ответственную и созидательную деятельность.

В этих целях, например, может быть использована модель конструктивного социального взаимодействия, согласно которой инноватор отклоняется от традиционных самоочевидностей коллектива в когнитивном или нормативном отношении, но при этом отстаивает свое новое видение мира с помощью аргументов. Коллектив может или отказаться от этих аргументов, или прислушаться к ним. Существует дискурсивное отношение между инноватором и коллективом. Не только инноватор возвышается над старыми нормами, но и «коллектив способен к некоего рода гипотетическому дистанцированию по отношению к собственным нормам» [5, с. 58].

Важная задача стоит, прежде всего, перед наиболее способными и творчески реализовавшимися членами общества, которым следует не только осознать необходимость массовой активизации креативности, но и суметь предложить реалистические пути повышения уровня жизни через реализацию креативности граждан в экономической и социально-культурной деятельности.

Возможная форма практического баланса рациональности и креативности представлена в инвестиционной теории креативности Р. Стернберга и Т. Любарта, в соответствии с которой проявление, развитие и реализация креативности зависит от когнитивных, личностных и мотивационных ресурсов человека, а также от условий среды. В ходе мыслительной деятельности, согласно этой теории, необходимо отбросить бесперспективные варианты и выбрать оптимальные. Поэтому креативность подразумевает чередование дивергентного и конвергентного мышления [9]. «Особенно значимы для творчества: 1) синтетическая способность — новое видение проблемы, преодоление границ обыденного сознания; 2) аналитическая способность — выявление идей, достойных дальнейшей разработки; 3) практические способности — умение других убеждать в ценности идеи (“продажа”). Важно, чтобы у человека они находились в гармоничном сочетании, иначе превалирование аналитической способности делает человека блестящим критиком, но не творцом, а превалирование синтетической способности приводит к выдвиганию массы новых идей, не обосно-

⁴ К креативным индустриям некоторые авторы относят музыку, изобразительные искусства, кино, исполнительские искусства, галерейный бизнес, моду, ремесла, издательское дело, рекламу, дизайн, архитектуру, Интернет и компьютерные технологии, культурный туризм.

ванных исследованиями и бесполезных. Практическая способность без двух предыдущих может привести к провалу яркого представленного, но недоброкачественных идей» [10, с. 224].

Креативные действия совершаются людьми в реальных и многообразных общественных условиях, оказываясь вплетенными в нескончаемую череду человеческих взаимодействий, распределенных во времени и пространстве. Исследуя перспективы роста значения творчества, следует помнить, что центры ярко выраженной креативности, отличающиеся стремлением к поддержке и стимулированию всякого разнообразия и новизны, толерантностью к личностным проявлениям, отлаженной информационной коммуникацией — обычно сосредоточены в крупных городах развитых стран — соседствуют с крайне консервативными государствами, регионами, сообществами. Общество знаний и творческого труда остается пока лишь ориентиром будущего. Подавляющее большинство жителей земли далеки не только от сознательной и регулярной творческой деятельности, но даже от элементарного осознания своих креативных способностей. Совершаемые креативные действия в консервативной среде не воспринимаются как полезные зачатки созидательного и ценного творчества и либо никак не оцениваются, либо подвергаются осуждению, высмеиванию и всяческой критике.

В тех развитых общественных центрах, где креативность приветствуется, понимается, развивается и находит каждодневное и разнообразное применение, где значительные силы прикладываются для поиска по всему миру наиболее творчески одаренных, талантливых людей, существует много острых проблем. Например, нередко формируются условия жесткой конкуренции, когда людям, чтобы сохранить свой статус, удержаться в креативном сообществе, определенной среде, приходится много работать, подчиняя труду все свободное время. Те, кто не желает или не способен подстраиваться под динамично меняющийся экономический, социальный, политический заказ, рыночную конъюнктуру, остаются невостребованными и нередко обречены на нищенское существование на пороге царства изобилия. Как подчеркивает Р. Флорида, обратной стороной прогресса может быть не личная свобода, а технологии и свободный рынок, принуждающие людей работать быстрее и напряженнее, оставляющие все меньше времени на общение и личные интересы, разрушающие индивидуальные связи и наносящие ущерб городам и сообществам, в которых мы живем [7, с. 31].

Современная трудность массового развития креативности связана с общим эффектом рассеивания и атомизации креативности на фоне некоторого измельчания креативных личностей, снижения числа значимых общественных фигур, общепризнанных авторитетов. Как говорилось выше, разнообразие индивидуальных жизненных планов, культурный плюрализм, прогрессирующая функциональная и стратификационная дифференциация и иные разобщающие факторы препятствуют формированию сильных общественных движений, наделенных твор-

ческим потенциалом, открытых к принятию в свои ряды людей, стремящихся к развитию собственной креативности, ищущих полезные формы выражения и применения своих способностей. Существует потребность в создании групп, готовых оказать безвозмездную поддержку людям в реализации креативных способностей на общее благо.

Слабым местом немалого числа творчески ориентированных интеллектуалов всегда была неспособность к долговременной самоорганизации, солидарности, совместному отстаиванию групповых интересов, нежелание брать на себя ответственность за судьбу общества и стремление скрыться за многословием и громкими лозунгами. Склонность к интригам и распрям, краткосрочным союзам этому способствует.

Рассеянная, атомизированная, эгоистическая креативность ведет к растрате ресурсов, умножению рисков и социальному распаду, социальной безответственности не только бизнеса, но и государственных институтов.

В столь противоречивой ситуации трансформацию ценностей, пусть и растущей части общества, рано воспринимать как долгосрочное и многообещающее явление. Расцвет креативности может окончиться простым обособлением группы очередных «меньшинств», с учетом того, что в самой идее выделения «креативного класса» и иных особых групп заложена претензия на уникальность, потенциальное стремление отгородиться от общественного большинства, замкнутость и враждебность к «чужакам». Это особенно заметно, когда дело доходит до профессиональной деятельности, конкуренции на рынке труда, распределения материальных благ. Как говорит Х. Йоас, подразумевая массовое развитие креативности, «решающее значение имеет вопрос о том, не оказывается ли общественная действительность в стороне от этой трансформации ценностей или же они пронизывают и изменяют эту действительность, возможно даже получая от нее поддержку» [5, с. 281].

Необходимы постепенно накапливающиеся последовательные изменения человеческого поведения и общественной организации, способствующие развитию креативности, а также ясное понимание общественных изменений, связанных с ними возможностей и рисков.

Система мер, поддерживающих тенденции развития массовой креативности, должна вырабатываться и реализовываться в первую очередь институтами воспитания, образования и культуры. Современному и будущему образованию необходимо искать методы раннего выявления и персонализированного развития творческих начал, талантов, способностей. Но надо избегать как элитарности такого образования, так и возможного излишнего ранжирования и отбора тех или иных способностей, талантов по экономическим, политическим, идеологическим и прочим утилитарным признакам. То, что кажется хорошим и выгодным в настоящем, далеко не всегда ведет к благополучному будущему; наоборот, сегодня невостребованные способности и качества могут послужить фундаментом для строительства более гармоничного, справедливого общества в будущем.

Чтобы всерьез говорить о переходе к креативной экономике, обществу знаний, постиндустриальному обществу и т. д., необходимо согласовать понимание креативности в разных ее проявлениях. Разработать взаимосвязанные критерии позитивной, продуктивной креативности, применительно к разным сферам ее реализации. Несомненно, креативность, присущая каждому человеку, способна развиваться и проявляться в разной степени в зависимости от конкретной личности, сферы реализации (искусство, наука, техника, управление, предпринимательство и т. п.) и окружающих условий. Поэтому важно ранжировать интенсивность проявления креативности и связать с продуктивностью и пользой.

Вместе с тем надо помнить, что креативность важна не только для чего-то конкретного, но и сама по себе, то есть для полноценного раскрытия позитивного потенциала личности, гармоничного развития человека и общества. При этом важно учитывать самодостаточную креативность (рассматривать личностное самовыражение в быту и на досуге), самовыражение, не имеющее какой-то конкретной, непосредственной экономической ценности (в виде продукта, услуги, прибавочной стоимости и т. п.), однако полезное для психического здоровья личности и общества в целом.

Перспективы массового развития творческих способностей должны основываться на поиске баланса между свободой личного самовыражения и соблюдением интересов окружающих. В этом отношении Х. Йоас справедливо подчеркивает, что «демократическая культура требует толерантности по отношению к самым различным стилям жизни и большого пространства возможностей для автономного выбора этих стилей жизни. И, конечно, нельзя отождествлять неизбежно множественные стили жизни с поддающимися универсализации требованиями ко всему коллективу — и, тем не менее, в них должны оставаться какие-то требования к другим людям. Там, где этот остаток исчезает, культурная инновация вырождается в образование частных анклавов и тем самым освобождает общественное пространство для тех, кто хочет утвердить в нем свои принципы» [5, с. 285]. Как подавленная окружающей средой креативность может воплощаться в агрессии и стремлении к разрушению, так и отсутствие всяких сдерживающих факторов и обязательств перед окружающими людьми приводит к хаосу, в котором неизбежно выделяются личности и группы, навязывающие обществу свои точки зрения, идеи и волю.

Стремясь к развитию креативности, важно помнить, что не сами по себе материальные ценности, деньги важны для творчества, а инвестиции в благоприятные, комфортные условия, инфраструктуру, способствующую высвобождению креативности и реализации идей. Погоня же за личным материальным достатком как главная

цель — скорее показатель творческой деградации и попросту низкокачественной имитации (а не творчества), целенаправленного создания коммерчески выгодных, но низкокачественных продуктов и услуг.

В конечном счете сохранение тенденций и успешность развития массовой креативности зависит от того, удастся ли поддерживать высокие темпы экономического роста, обеспечивающего приемлемый уровень общественного благосостояния. Важную роль играет технический прогресс. Известно, что во многом именно новые технологии высвобождают время и силы для творчества, дают возможность перейти от изнуряющего, однообразного труда к творческой активности, переложить на технические средства всю тяжелую работу. Поэтому главный вызов зарождающемуся и пропагандируемому расцвету креативности заключается в самой способности растущего числа творчески ориентированных людей самоорганизоваться и направить свои таланты на решение общественных проблем. Невозможно бесконечно заниматься разнообразным самовыражением, надеясь, что условия для такой беззаботной жизни создаст кто-то другой. От способности креативных личностей создать благоприятные условия за счет полезных научных открытий, всевозможных созидательных инноваций, обеспечиваемых преемственностью знаний, опыта, основанных на важных традициях и ценностях, гибких социальных связях, зависит будущее развитие массовой креативности. Несомненно, что в тяжелых условиях всегда побеждает авторитарная дисциплина, а не творческая свобода. Значит единственный путь фактического распространения креативного мышления и разнообразной активности — дальнейшее улучшение условий жизни всех слоев населения.

Список литературы

1. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. — СПб.: Питер, 2007.
2. Пономарев Я.А. Психология творчества // Тенденции развития психологической науки. — М.: Наука, 1988.
3. Китаев-Смык Л.А. Факторы напряженности творческого процесса // Вопросы психологии. — 2007. — № 3.
4. Вильчек В.М. Алгоритмы истории. — М.: Прометей, 1989.
5. Йоас Х. Креативность действия. — СПб.: Алетейя, 2005.
6. Маслоу А. Психология бытия. — М.: Рефл-бук, 1997.
7. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. — М.: Классика-XXI, 2007.
8. Зеленцова Е. На пути к творческой экономике [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.creativeindustries.ru/rus/publications/creative_industries_way
9. Sternberg R.J., Lubart T.I. Investing in creativity // American Psychologist. — 1996. — Vol. 51.
10. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. — СПб.: Питер, 2009.

УДК 008
ББК 71.0

П.Е. ГРОМОВ

ИНТЕРНЕТ, ХАЙДЕГГЕР И ГЛУБОКАЯ СКУКА

Рассматриваются информационные технологии как феномен культуры, указывается на их отличие от «классической» техники. Предпринята попытка определения места концепции М. Хайдеггера глубокой тягостной скуки в текущей ситуации осмысления информационных технологий.

Ключевые слова: Мартин Хайдеггер, Интернет, информационные технологии, социальные сети, гипертекст, скука, глубокая тягостная скука.

Сегодня информационные технологии стали частью нашей жизни и глубоко укоренились в повседневной культуре. Действительно, мы используем приложение Foursquare (или Swarm), чтобы оповестить наших друзей, где мы находимся прямо сейчас. Мы заказываем такси и можем наблюдать, как оно едет к нам, секунда-в-секунду, в режиме реального времени. Мы можем устроить свою маленькую революцию, быстро собрав посредством Twitter'a тысячу «недовольных» [1]. Мы больше можем не ждать автобуса в безвестности: на каждом из автобусов, трамваев и троллейбусов во многих городах мира расположен GPS-передатчик, в реальном времени оповещающий о своем местоположении веб-сайт¹. Все это основано на Интернете как фламане информационных технологий современности.

Однако, несмотря на широкую представленность данных технологий в повседневной практике, соответствующий дискурс в культурологии и философии иногда встречается если не с неодобрением или пренебрежением, то с некоторым непониманием.

Так, попытки провести преемственность от текущей ситуации информационных технологий до исследований по алгоритмистике или, например, исследований Блеза Паскаля — подчеркнем, в культурологическом дискурсе — являются исторической редукцией. Такие построения, при попытке их протянуть до современной ситуации, разваливаются и отслаиваются от имеющейся действительности, однако допустимы, если мы, например, ведем рассуждение в контексте истории науки или истории технологии.

Соблюсти культурологический дискурс применительно к современной ситуации информационного, не срываясь с него в область истории информационных технологий, социологии, психологии, политологии, лингвистики (предварительно сведя все к проблематике гипертекста), — задача весьма трудоемкая, так как это весьма туманная область для российской и мировой культуроло-

гии и философии, и соответствующая дискурсивная база проработана недостаточно глубоко.

Также может быть заманчиво низвести феномен информационного сначала до рассмотрения только Интернета как его базирующей части, а дальше через текстуальность и гипертекстуальность последнего, уподобить его «хитрой книге», некоторому эволюционировавшему продолжению книгопечатания, а значит письменности, как, например, его интерпретировал Умберто Эко [2]. В такой интерпретации он действительно выступает как нечто занятно-позитивное. Возможно, тем не менее, стоит поставить вопрос об информационном как таковом, избавив его от лингвистического редукционизма. Сам термин «Интернет» иногда непросто использовать, потому что он уже изрядно истерт и вылучен лингвистической редукцией к гипертексту: ведь принцип организации взаимосвязи веб-сайтов в Сети «так похож» на классическую модель гипертекста, что грех не провести эту аналогию. Да и сам язык написания веб-страниц — HTML — расшифровывается как «язык гипертекстовой разметки». Таким образом, в Интернет прочно въелась его гипертекстовая природа, хотя это только вершина айсберга этой технологии.

Интернет и информационные технологии

Серьезный вклад в проработку проблематики Интернета в начале 2000-х годов внес Мануэль Кастельс, американский исследователь информационных технологий. В отличие от большинства ученых, которым свойственно интерпретировать феномен Интернета с точки зрения их профильных дисциплин, Кастельс предпринял попытку междисциплинарного анализа проблемы, рассмотрев в своей работе «Галактика Интернет» этот феномен с различных культурологических, социологических и политологических позиций. Выделяя особое понятие «культура Интернета», он определил ее так: «культура Интернета — это культура создателей Интернета. Под термином „культура“ я подразумеваю набор ценностей и убеждений, определяющих поведение человека <...> Для культуры Интернета характерна четырехслойная

¹ Забавно наблюдать, как по ночам автобусы и трамваи собираются, как рои пчел, по автобусным и трамвайным паркам (например, как это видно на примере сайта Санкт-Петербургского комитета по транспорту: <http://transport.org.spb.ru/Portal/transport/main>).

структура: техномеритократическая культура, культура хакеров, культура виртуальной общины и предпринимательская культура. Все вместе они определяют идеологию свободы, столь широко распространенную в Интернет-сообществе» [3, с. 56].

Данное предположение кажется довольно принужденным. Принимая во внимание то количество пользователей Интернета, которое есть на текущий момент [4, с. 2], вряд ли можно говорить, что их культура испытала серьезное влияние выделенных социокультурных групп. Ровно как нельзя говорить, что адаптация индивида к способу функционирования того или иного технического средства является какой-то особой культурой, отличной от доминирующей. Так, например, в исламских странах распространение новейших технологических средств нашло свое осуществление в создании большой серии электронных Коранов. Также нельзя обманываться и выдавать за сообщество, принадлежащее к интернет-культуре, некую группу людей, объединенных виртуально через Интернет. Да, можно выделить субкультуру разработчиков Интернета, веб-разработчиков, но эта субкультура не будет обладать принципиальными отличиями от любой другой субкультуры технических специалистов и не будет выпадать из общей исторической и общественной канвы. Нельзя серьезно говорить о независимой культуре Интернета, в той форме, в которой настаивает на этом Кастельс, как не могли наши предки говорить о независимой культуре телеграфа.

Многие утверждения Кастельса серьезно устарели. Так, он утверждает, что: «...свыше 85 % всех случаев использования Интернета приходится на электронную почту, и большая часть объема последней связана с выполнением различных функций, конкретными задачами и контактами с родными и друзьями в условиях реальной жизни... Ролевые игры и конструирование идентичности в качестве основы онлайн-взаимодействия составляют лишь малую долю системы социальных связей, основанную на Интернете, и этот вид практики большей частью концентрируется вокруг тинейджеров» [3, с. 143], после чего проводит сомнительную связь между подростковым поиском идентичности и социализацией через интернет-сервисы. *Post hoc non est propter hoc*; взаимосвязь не равна причинности. Можно искать свою идентичность и социализироваться через Интернет, одно будет дополнять другое, но между этими двумя действиями нет прямой взаимосвязи, но только лишь набор косвенных влияний.

Текущие объективные данные демонстрируют существенные изменения, которые произошли за прошедшие

«...культура Интернета — это культура создателей Интернета. Под термином „культура“ я подразумеваю набор ценностей и убеждений, определяющих поведение человека <...> Для культуры Интернета характерна четырехслойная структура: техномеритократическая культура, культура хакеров, культура виртуальной общины и предпринимательская культура. Все вместе они определяют идеологию свободы, столь широко распространенную в Интернет-сообществе...»

Мануэль Кастельс

десять лет с момента написания его книги. Ныне утверждения Кастельса нуждаются в пересмотре и уточнении.

Следует признать следующее: сегодня мы должны говорить о буме технических средств, о порожденных эффектах, вызванных высвобожденными сверхскоростями распространения информации, и как следствие — поставить вопрос о мутации самого способа существования человека, изменении его фундаментального настроения. Как справедливо замечал Хайдеггер, «...спешное устранение всех расстояний не приносит с собой никакой близости; ибо близость заключается не в уменьшении отдаленности <...> Малое отстояние — еще не близость. Большое расстояние — еще не даль» [5, с. 316]. В другом фрагменте он также делает акцент на истине Бытия и ее — такой непосредственной и одновременно с этим такой незримой — близости: «...человек поднимается на ноги, экстатически вынося его [бытие] на себе, то есть принимая его с заботой, он не распознает ближайшее и держится того, что следует за ближайшим. Он даже думает, что это следующее и есть ближайшее. Но ближе, чем все ближайшее, и вместе дальше для обыденной мысли, чем ее самые далекие дали, пролегает самая близкая близость: истина Бытия...» [5, с. 203]. Находясь посреди происходящих изменений, мы можем и не испытывать никакой турбулентности и просто наблюдать за происходящим; и от нас может ускользнуть, что же на самом деле происходит.

Информационные технологии оперируют особой реальностью, которую нельзя в полной мере назвать наличной. Это виртуальность, но теперь это виртуальность особого рода: не просто обособленно и концептуально живущая на страницах академических изданий, как это было буквально пятнадцать-двадцать лет назад, но агрессивная инкорпорирующая виртуальность, которая вторгается в нашу жизнь и изменяет строй и характер отношений между людьми; виртуальность, которая оставляет свои артефакты в мире реального. Концепция виртуального и информационного сегодня — это не просто, как иногда бывает в сфере гуманитарного знания, некоторое произвольно наброшенное и пустое

теоретическое построение вокруг чего-то метафизического, а стало быть не фальсифицируемое построение. Виртуальность уже здесь, и мы стоим перед ее лицом. Сегодня это объективная данность; ее можно «пощупать» и лицезреть следы ее распространения, проникновения во все поры социальной структуры, равно как и в структуру индивидуального. В пул информационного постепенно уходят многие сферы деятельности человека. Правительственные институты также разворачиваются на виртуальных площадках.

Сегодня мы имеем дело с новым родом Другого — с Другим, который был проведен через призму информационной социальности и обращен к таким же, как он. Если раньше постижение Другого происходило через первоначальный взгляд, прямой и неотвратимый, то теперь взгляд становится опосредованным и смягченным: Другой является не как таковой, но через свою информационную, гипертекстовую ипостась. Этот эрзац Другого в виде текста позволяет сэкономить нравственно, упростить контакт, потому что ясно, что Другой не видит и не увидит меня, пока я сам того не захочу — что позволяет детально его

Концепт «глубокой тягостной скуки» (die Langeweile) Мартина Хайдеггера

Ввиду всей принципиальности проблемы информационного, с которой мы имеем дело сегодня, попытка исследования проблем информационного в контексте философии Мартина Хайдеггера является самостоятельной оригинальной неисследованной проблемой, которая может принести богатые плоды. Сложившийся редукционизм в вопросах, касающихся современных информационных технологий, приводит к тому, что проблему информационного не удастся раскрыть в ее полноте.

Именно в правильной постановке вопроса кроется возможность достижения истины. «Указующий» вопрос первичен по отношению к своему ответу и в чем-то самостоятелен: он может и не дать готовой формулы, но продвинет нас в глубь понимания [7, с. 57]. Необходимо отдельно сделать небольшую оговорку.

Стоит исключать из общего поля проблем технического проблемы, касающиеся информационно технического. Если первое более-менее рассмотрено в контексте, скажем, философии науки, то второе пока является terra incognita гуманитарного знания или как минимум не до конца проработанной его сферой. Соответственно, исследования о техническом в целом в контексте философии Хайдеггера весьма сомнительно и очень отдаленно проясняют проблематику информационного в виду онтологической разницы первого и второго.

Речь должна идти о применении онтологической базы, выработанной Хайдеггером, и о использовании выработанной им концептуальной

системы для применения ее к «информационно» техническому, так как «информационно» техническое по отношению к «классическому» техническому несет в себе серьезные отличия структурного рода: компьютер, отключенный от Интернета, по своей сути ближе к рогатке. Фундаментальный характер работ Мартина Хайдеггера может стать полезным подспорьем для осмысления текущей ситуации.

В работе «Основные понятия метафизики» одним из вопросов, которым задается Хайдеггер, является вопрос выведения в свет, пробуждения особого настроения. Это настроение, присутствующее повсеместно, всегда остается нерасслышанным, всегда на него накладываются иные настроения; оно всегда ускользает. Ему свойственно утихать по мере заполнения повседневности деятельностью: развлечение, страдание, изучение — проживание в тех или иных его формах отодвигает это.

Приведем следующий отрывок, в котором Хайдеггер ставит череду принципиальных вопросов, требующих разрешения: «Почему мы больше не находим для себя

«...человек поднимается на ноги, экстатически вынося его [бытие] на себе, то есть принимая его с заботой, он не распознает ближайшее и держится того, что следует за ближайшим. Он даже думает, что это следующее и есть ближайшее. Но ближе, чем все ближайшее, и вместе дальше для обыденной мысли, чем ее самые далекие дали, пролегает самая близкая близь: истина Бытия...»

Мартин Хайдеггер

рассмотреть, изучить, не опасаясь того или иного ответа с его стороны.

Каждый пользователь, участвующий в социальной сети, является одновременно и автором, и читателем, и предметом чтения. Эта ситуация тотальной совмещенности является хорошим примером своеобразной агрессии гипертекста по отношению к реальности. Социально-гипертекстовый, виртуальный способ существования, способ потребления симуляционных событий защищает нас от собственно реальных событий, исключает из них — и в этом кроется сильное ослабление: события в виртуальной форме сменяются одно за другим, и чем больше их сменяется, тем меньше они оставляют след. «Страшный Суд уже происходит, уже окончательно свершился у нас на глазах — это зрелище нашей собственной кристаллизованной смерти... Нашим апокалипсисом является само наступление виртуальности, которое и лишает нас реального события апокалипсиса... Наш Апокалипсис не реальный, а виртуальный. И он не в будущем, а имеет место здесь и теперь...» [6, с. 24].

никакого значения, то есть никакой существенной возможности бытия? Может быть, потому что совершенно отовсюду нам открывается *безразличие*, причины которого мы не знаем? Но кому хочется так говорить, когда международные связи, техника, экономика влекут человека к себе и заставляют постоянно находиться в движении? И несмотря на это мы ищем для себя роли. В чем дело? — спрашиваем мы снова. Нам надо снова сделаться интересными для себя? Почему нам это *надо*? Может, потому, что мы сами стали для себя, самих себя, *скучными*? Сам человек наскучил себе? Почему? *Может быть, в конце концов, с нами случилось так, что глубокая тягостная скука, подобно безмолвному туману клубится в пропасти вот-бытия?»* (курсив Хайдеггера) [8, с. 131].

Оскучение, с которым сталкивается человек в своем пребывании в мире, и есть то особое настроение. Но это не просто какое-то настроение, того же рода, что печаль или веселье. Оно отличается от них, так как по отношению к ним первично.

Все настроения принадлежат вот-бытию человека, так как имеют свойство быть или не быть. Вот-бытие и от-бытие — совершенно отличны от проявлений наличия и не наличия. Вот-бытие и от-бытие относятся именно к тому способу, каким вообще человек есть. «Отбыть» нечто может только в том случае, если бытие этого нечто имеет черту здесь-бытия, при-сутствия, *Dasein*. Бытие человека мы называем вот-бытием, так как оно отлично от простого наличия камня.

Отбытие не означает не быть вообще — оно есть лишь способ вот-бытия. Если камень в своем отбытии именно «не есть», то с человеком дело обстоит иначе: человек, чтобы вообще иметь возможность «от-быть», должен здесь-быть; лишь в момент своего присутствия, здесь-бытия, он также имеет возможность своего «от-бытия».

Хайдеггер указывает совсем конкретно: «Неналичие камня — это не определенный вид его наличия, но безусловная противоположность таковому. В противоположность этому отбытие, отсутствие в различных формах — это не некая исключительная противоположность

вот-бытию, но наоборот: всякое от-бытие предполагает вот-бытие. Чтобы смочь от-быть, нам надо быть-здесь. Только пока мы здесь-сущие, мы вообще можем от-быть и наоборот. Таким образом, от-бытие или это “здесь” и “нездесь” есть нечто своеобычное, и настроение каким-то еще неясным образом связано с этим своеобычным способом быть» [8, с. 114].

Настроения, таким образом, отличны от свойств, каковыми обладают предметы вроде камня (шероховатость, круглость, тяжесть, серость и проч.), так как относятся к вот-бытию человека. Относясь к вот-бытию человека, они таким образом сопряжены и коррелируют с возможностями от-бытия, но не не-наличия! От-бывающее настроение не пропадает совсем, но замолкает. «Мы снова видим: настроения никогда не всплывают в пустом пространстве души и не исчезают обратно: вот-бытие как вот-бытие всегда уже основательно настроено. Происходит только изменение настроений» [8, с. 118].

Яркие настроения, такие как грусть или печаль, всегда вызывают в нас крайние реакции и кажутся чем-то вроде серьезного события. На их фоне от нас как всегда ускользает главное: мы упускаем из виду особую принципиальную не-настроенность. Эта радикальная не-настроенность, заполняющая большую часть времени, трудно установима. Нам она кажется серым плато на фоне фейерверков принципиальных, радикальных жизненных проживаний: катастроф праздничного, фанфар безудержного, великих нот скорбного, а также другого, что Хайдеггер назвал бы *res sensus* (см. его рассуждения о смысле римского «res» в работе «Вещь» [5]).

Однако это *фундаментальное настроение* всегда здесь. Это настроение заключается — в *самобытном бытии не-настроенным*.

Хайдеггер называет это настроение глубокой тягостной скукой (*die Langeweile*). В пробуждении тягостной скуки он находит первоочередную задачу. Но зачем? Ведь, когда человек находится в состоянии тягостной скуки, когда события — например, событие размышления и событие развлечения — разомкнуты друг от друга, время

«Почему мы больше не находим для себя никакого значения, то есть никакой существенной возможности бытия? Может быть, потому что совершенно отовсюду нам открывается безразличие, причины которого мы не знаем? Но кому хочется так говорить, когда международные связи, техника, экономика влекут человека к себе и заставляют постоянно находиться в движении? И несмотря на это мы ищем для себя роли. В чем дело? — спрашиваем мы снова. Нам надо снова сделаться интересными для себя? Почему нам это надо? Может, потому, что мы сами стали для себя, самих себя, скучными? Сам человек наскучил себе? Почему? Может быть, в конце концов, с нами случилось так, что глубокая тягостная скука, подобно безмолвному туману клубится в пропасти вот-бытия?»

Мартин Хайдеггер

тянется (*die Zeit lang wird*) — и не сказать, что наиболее приятным для него образом.

«Каждый раз, сознательно или неосознанно, мы стараемся скоротать время, с радостью принимаемся за важнейшие и существеннейшие дела — хотя бы ради того, чтобы они заполнили время. Кто станет это отрицать? Разве надо констатировать, что эта тягостная скука при нас?» [8, с. 134].

Прогнать скуку — значит дать ей уснуть. Но опять же зачем?

«Не дать тягостной скуке уснуть — странное или почти безумное требование. Разве оно не совершенно противоположно тому, что ежедневно и ежечасно предпринимает всякое естественное и здоровое человеческое поведение: оно как раз торопит время и не дает появиться именно тягостной скуке, то есть отпугивает ее, заставляет заснуть? Мы же собираемся сделать так, чтобы она бодрствовала! Тягостная скука — кто не знаком с нею, всплывающей в самых различных обличьях и одеяниях: нередко она захватывает нас лишь на какие-то мгновения, но часто долго терзает и угнетает. Кто не знает, что как только она приходит, мы сразу принимаемся ее отталкивать и стараемся прогнать, что это не всегда удается и нередко как раз тогда, когда мы перепробовали все, что только можно, она становится упрямой, строптивой, подавно никуда не уходит или еще чаще возвращается, медленно доводя нас почти до тоски? Даже когда удастся отпугнуть ее, разве тогда мы не знаем — как раз тогда — что она может вернуться? Разве не смотрим вослед этой благополучно Изгнанной и Исчезнувшей со странным пониманием того, что она ведь в любое время может снова оказаться с нами?» [8, с. 135].

Вопрос тягостной скуки неизбежно касается куда более фундаментального вопроса о времени. Для осознания скуки в ее сущности Хайдеггер в очередной раз указывает на невозможность адекватного противостояния ей способом оппозиции (см. выше). Сущность тягостной скуки раскрывается только тогда, когда мы позволяем ей быть (ср. непротивление поставу у Хайдеггера, непротивление прошлому у Ницше). Непротивление тягостной скуке и позволение ей наступить — единственная форма раскрытия ее в ее сущности: «Эта скука сама становится существенной — тогда, когда мы не противостоям ей, когда, чтобы защититься, не торопимся сразу же на нее реагировать, когда, напротив, даем ей место. Именно этому мы и должны научиться в первую очередь: не тотчас-противостоянию, а допущению-излета (*Ausschwingenlassen*)» [8, с. 138].

В поскучении от чего-либо нас еще удерживает само скучное, мы еще не отпустили его или же по каким-то причинам принуждены, привязаны к нему, даже если до этого предались ему свободно. В скучании же при чем-то, напротив, уже совершилось определенное освобождение от скучного. Скучное хотя и наличествует, но мы скучаем уже без него, сами по себе.

Изгнания скуки можно достичь путем коротания времени. «Времяпрепровождение, направленное на то, чтобы

разогнать время, — это подгоняющее время изгнание скуки <...> скучание — это не ожидание и не пребывание в нетерпении. Необходимость ждать и нетерпение могут сопутствовать скуке и обволакивать ее, но они никогда не есть она сама».

Указанная тягостная скука является фундаментальным настроением человека. Она предшествует любому другому состоянию. Коротание времени — есть форма борьбы с тягостной скукой, а смотрение-на-часы — беспомощное выражение того, что коротание времени нам не удалось. Мы защищаемся от замедляющегося и слишком медленного хода времени, который удерживает нас в скуке, защищаемся от этого своеобразного промедления и медлительности времени.

В завершение рассмотрения вопроса о скучности приведем предпринятое Хайдеггером разделение медленного и медлительного: «Медленность и медлительность — не одно и то же: то, что проявляет медлительность, в каком-то смысле обязательно оказывается медленным, но не всякое медленное проявляет медлительность. Время, которое проявляет медлительность, надо подгонять, чтобы оно шло быстрее, чтобы своей “неповоротливостью” не расслабляло нас самих, чтобы исчезла скука. В таком случае применительно к нашей ведущей проблеме — что, собственно представляет собой поскучение? — мы имеем следующее: поскучение — это своеобразная парализующая озадаченность медлительным течением времени и временем вообще, озадаченность, которая по-своему нас угнетает» [8, с. 160].

Приведенная своеобразная «онтология» скучного, это расчлененное состояние, которое оказалось так близко к основам бытия и способу пребывания-в-мире самого человека, оказывается одним из главных героев текущей сцены повседневного. «Нераскрытая» скучность мира сегодня становится характерной его чертой; во многом, возможно, это связано с гипертрофированным производством и властью медиа.

Место глубокой тягостной скуки в современной ситуации

Но неужели проблемы чахлой экзистенции и тоски — в своем роде популярные в начале и середине XX века (ср.: Сартр, Камю, Пруст) — актуальны до сих пор? Мы взорвали ядерную бомбу, отправили человека в космос, мы снимаем новые сериалы скорее, чем их успевают посмотреть, мы можем за семь часов оказаться на другом краю земли. Разве многократный экономический рост и галопирующий рост производственных мощностей не подхлестывает нас и не держит в тоне властной позитивности?

«По плодам их узнаете их. Собирают ли с терновника виноград, или с репейника смоквы?» (Мф. 7:16).

К сожалению, нет. Мы имеем что угодно, только не разрешение проблемы. Взамен этого мы, атакованные средствами массовой информации и сорвавшимся с цепи монстром экономического роста, — которые гонят нас все

дальше и дальше от осознания нашего сущностного предназначения, — постоянно находимся теперь в невротическом треморе повседневного. Мы все еще не смогли осмыслить техническое и платим за это торжеством тягостной скуки и — в отсутствие ее осмысления — сопутствующим ему потреблением социальных анальгетиков: новое шоу, новый клуб, новый фильм, новая новость, новый клип; если ты живешь в тонусе, то новость двухдневной давности для тебя уже не актуальна и обсуждать ее — моветон. Перепрыгивая с островка на островок, «не мешкая», нам кажется, что мы проживаем жизнь достойно. А вскарабкиваясь все выше по пухнувшим новообразованиям экономического, мы думаем, что проживаем жизнь успешно.

Но как остановить этот невротический тремор повседневного, который отдаляет нас от сути? Клиповое сознание, продуцированное современными средствами коммуникации — не только не справляется с ним, но наоборот усугубляет.

Проводя параллели с работой Хайдеггера, можно сказать, что принцип современной мировой организации выродился в одно большое затянувшееся зрелище-на-часы [8, с. 161]: это означает, что наши отчаянные попытки прогнать тягостную скуку не увенчались успехом — у нас не получается в принципиальном смысле «скоротать время».

Тягостная скука захватывает наш мир, и ее глубоко-му осмыслению — которое бы позволило выпасть из ее цепких лап — мы предпочитаем анабиоз виртуального. В прохождении-мимо тягостной скуки и ее не замечании проходит жизнь всего поколения. Нельзя сказать о задремавшем, что он не страшится происходящего вокруг: он просто спит. Нельзя сказать о виртуализованном, что он сумел совладать с тягостной скукой: он также спит.

Парадоксально, но факт: несмотря на увеличение средств развлечения, способов увеселения и подобного, глубокая тягостная скука никуда не делась. Она здесь, среди нас. Для постижения тягостной скуки следует воспользоваться, как мы указали выше, не тотчас-противостоянию, а допущению-излета (*Ausschwingenlassen*) [8, с. 139]. Постигание тягостной скуки ведет к возможности ее пережить, а также к приближению человека к истине своего бытия.

Уместным здесь будет привести отрывок из романа Ж.-П. Сартра «Тошнота»:

«...Говорила она без передышки, рассудительным тоном.

— По мне, в сто раз лучше, если бы он бабником был, — говорила она. — Я бы на это рукой махнула, лишь бы ему вреда ни было.

Речь шла о ее муже. Эта чернявая коротышка в сорок лег, скопив денег, приобрела себе восхитительного парня, слесаря-монтажника с заводов Лекуэнт. Брак оказался несчастлив. Муж не бьет Люси, не обманывает, но он пьет, каждый вечер он приходит домой пьяным. Дела его плохи — за три месяца он на моих глазах пожелтел и истаял. Люси думает, что это от пьянства. По-моему, скорее от туберкулеза.

— Надо крепиться, — говорит Люси.

Я уверен, это ее гложет, но исподволь, неторопливо: она крепится, она не в состоянии ни утешиться, ни отжаться своему горю. Она думает о своем горе понемножку, именно понемножку, капельку сегодня, капельку завтра, она извлекает из него барыш. В особенности на людях, потому что ее жалеют, да к тому же ей отчасти приятно рассуждать о своей беде благоразумным тоном, словно давая советы. Я часто слышу, как, оставшись в номерах одна, она тихонько мурлычет, чтобы не думать. Но целыми днями она ходит угрюмая, чуть что никнет и дуется.

— Это сидит вот здесь, — говорит она, прикладывая руку к груди. — И не отпускает.

Она расходует свое горе, как скупец. Должно быть, она так же скупа и в радостях. Интересно, не хочется ли ей порой избавиться от этой однообразной муки, от этого брюзжания, которое возобновляется, едва она перестает напевать, не хочется ли ей однажды испытать страдание полной мерой, с головой уйти в отчаяние.

Впрочем, для нее это невозможно — она зажата» [9, с. 17].

Отметим здесь, что скука и скорбь, если смотреть в их сущностный и родовой корень — вещи одного порядка, и они относятся к одному и тому же смертному греху: *acedia*. На это указывает, например, Л. Свендсен: «Как уже было отмечено, Киркегор характеризовал скуку как “корень всех грехов”. Здесь он разделяет точку зрения средневековой теологии, где *acedia* рассматривалась как самый тяжкий грех, потому что порождала все остальные грехи.

Я постараюсь кратко охарактеризовать понятие *acedia* (или *accidia*), которое имеет сложную историю на протяжении более тысячи лет. *Acedia* берет свое робкое начало в античности, затем развивается в эпоху позднего средневековья, а в Ренессансе уже вытесняется понятием меланхолии.

Описания *acedia*, которые нам известны из трудов христианских мыслителей эпохи поздней античности и средневековья, во многом *согласуются с нашим представлением о скуке, с ее характерными чертами — безразличием и праздностью*» (курсив мой. — П.Г.) [10, с. 70].

Сегодня мы обречены на бесконечное пережевывание этой пресно-кислой жвачки скуки-скорби (безразличия) в упаковке из блестящей медийности и дутых политических событий (праздность). Чтобы разомкнуть этот круг в худшем смысле симулятивных событий — мы должны остановиться и собрать все свое внимание и все нутро на тягостной скуке, как своеобразном рычаге размыкающего клапан бытийности — прочувствовать скуку и дать ей нами завладеть.

Однако современная индустрия направлена на другое: напротив, она выстраивается в жесткую к ней оппозицию, как раз на то, на что Хайдеггер указывал как на принципиально ложную форму с ней взаимодействия. Вай-фай и фильмы предлагаются на борту самолета, в поездах и в общественном транспорте. Новости поставляются круглосуточно в режиме реального времени сете-

выми ресурсами: даже классические медиа не поспевают за ними и пытаются с горем пополам адаптироваться к информационному способу функционирования, но обречены проиграть [11].

О некоторых проблемах нужно уметь виртуозно молчать; скуку нужно пережить ее испытанием. Человечество должно испытать на себе урок живительного бездействия. Осмысленное таким образом — через молчание и бездействие в противовес галопирующему росту и преумножению продукции, потребностей, кодов — схватывание бытия позволит дать ответы на вопрос человеческого существования.

Достижшие мастерства программисты знают, что качество программы определяется не количеством произведенного, но количеством ненаписанного кода. Вполне возможно, что и жизнь нужно оценивать по количеству нерастроченных актов — в пользу актов, прожитых в самом глубоком смысле слова жить.

Тургор бытийного и событийного не может развернуться среди шума мелких происшествий, служащих декорациями нашему пустому предметному существованию. Мы становимся непостижимо далеки от здесь-бытия. В отсутствие сопричастности к принципиальному, в невозможности испытать жизнь как жизнь человек утрачивает возможность от-бытия, и потому он больше не может осилить смерть как смерть — в духе воистину «смертных», как часть великой Четверицы (*das Geviert*). Человеческое бытие вырождается в некоторое действование, походящее на тупое наличие: наподобие наличия камня или стола.

Это стало возможно благодаря, по-видимому, десубъективации сознания, развитию коллективных средств связи (хотя Хайдеггер и разводил субъекта и здесь-бытие). Десубъективация сознания человека происходит посредством Интернета, путем вынесения собственного «места» в поле виртуального и соналожения виртуально-гипертекстуального с внутренне-проговариваемым.

Можно заключить, что современная информационная ситуация не только не помогает в пробуждении особого настроения и, таким образом, постижении бытия, но наоборот — маскирует его при помощи медиа и компьютерных сетей, предлагая взамен принципиального — безуспешное и тщетное коротание времени, бормотания повседневности.

Информационное расцвело пышным цветом — сегодня это уже не страшные истории про будущее и не главы из антиутопий: это уже происходящая реальность, и, как все чудовищное, вблизи она не так страшна, можно сказать незаметна в своей повседневности, и с ней можно свыкнуться.

Мы застали ту самую глубокую тягостную скуку царствующей-сегодня, несмотря на массовое судорожное, почти ритуальное, но так и не помогающее коротание-времени и смотрение-на-часы.

Ввергнуто́сть в Поста́в — как особую скрытую силу, порождающую сущность и феномен современной техники — приобрела новые черты информационного, и потому злокачественного. «Информационный» Поста́в далек от

поставления истины и направления к выводу из непотаенности (чему служил «классический» технический Поста́в); напротив, перебор и интерпретация служат наведению тумана и массовому отказу от смысла. Мы не знаем. Мы не можем ответить. Мы все больше молчим. Это наша плата за неосмотрительное доверие себя «злому» Поста́ву информационного.

Хайдеггер убежден: техника — это судьба человека, сегодня можно сказать точнее: информация и информационная технология — это его «злой» рок.

Глубокая тягостная скука — это фундаментальное настроение здесь-бытия. Оно присутствует всегда, с той или иной степенью интенсивности. Информационные технологии не позволяют человеку осмыслить состояние глубокой тягостной скуки, выявить ее, достигнув и позволив ей быть. Информационные технологии в форме Интернета, сформированного массового клипового сознания потворствуют постоянному и постоянно-безуспешному коротанию-времени: смотрению-на-часы. Quasi-быстрота современного мира, его суетность, ощущение ускорения времени демонстрирует не-проживание тягостной скуки, потому что в тягостной скуке время должно замедляться.

Все эти вопросы только предстоит уточнить, проработать и определить. Сложность сложившейся мировой ситуации вопрошает о поиске выхода, повсеместность и грандиозность информационного наводит немоту при попытке его описания. Кажущаяся мирность мира и не предвещание беды — обманчивы; так коварна размеренность улиц за два дня до революции, так напряженно звенит тишина в доме за несколько минут до прихода гостей.

Мир находится во власти великого исторического вихря, и уже ничто не надежно. «При ужасе сущее в целом становится шатким» [5, с. 22].

Список литературы

1. Golnaz Esfandiari. The Twitter Devolution // Foreign Policy. 2010. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.foreignpolicy.com/articles/2010/06/07/the_twitter_revolution_that_wasnt
2. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20.05.1998 // Интернет. — 1999. — № 6—7.
3. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / пер. с англ. А. Матвеева под ред. В. Харитонова. — Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004.
4. Информационный бюллетень «Развитие Интернета в регионах России» // Аналитическая группа департамента маркетинга компании «Яндекс». 2013.
5. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. — М.: Республика, 1993.
6. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000.
7. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? / пер. Э. Сагетдинова. — М.: Изд. дом «Территория будущего», 2006.

8. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. — СПб.: Владимир Даль, 2013.
9. Сартр Ж.-П. Тошнота. — СПб.: Азбука-классика, 2006.
10. Свендсен Л. Философия скуки. — М.: Прогресс-Традиция, 2003.
11. Don Irvine. Online Media Consumption Continues to Grow At the Expense of Newspapers // Accuracy in Media. Oct., 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.aim.org/don-irvine-blog/online-media-consumption-continues-to-grow-at-the-expense-of-newspapers-2/>

УДК 008(076.6)
ББК 71.0

А.И. ПОЖАРОВ

СОВРЕМЕННАЯ ПОСТАПОКАЛИПТИКА КАК ФОРМА СУЩЕСТВОВАНИЯ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО МИФА НА ПРИМЕРЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ «S.T.A.L.K.E.R.»

Рассматривается феномен «постапокалиптики» — современной формы существования эсхатологического мифа в массовой культуре. Автор анализирует структуру мифа на примере компьютерной игры и приходит к выводу, что современная культура, бесконечно тиражируя различные варианты гибели вселенной, не в состоянии дать ответ, каким должен быть изменившийся мир, прошедший через череду апокалиптических катастроф.

Ключевые слова: эсхатология, посткультура, миф, массовая культура, компьютерные игры, постапокалиптика.

Современная индустрия компьютерных игр уделяет большое внимание разработкам, действие в которых происходит в постапокалиптической вселенной. Наиболее успешная в финансовом смысле игра, разработанная отечественными производителями, — «S.T.A.L.K.E.R.», сюжет и декорации которой отсылают к известному фильму Андрея Тарковского, снятому по мотивам книги братьев Стругацких «Пикник на обочине».

Надо отметить, что вселенная «Сталкера» наиболее сложна с точки зрения взаимодействия влияний, формировавших сюжет. К чисто литературным и кинематографическим истокам причудливым образом привились мифы и страхи, так сильно потрясшие позднее советское общество в связи с аварией на Чернобыльской АЭС. Авария ретроспективно воспринимается многими как провозвестник глобальной катастрофы — крушения СССР, которое в неомифологическом сознании отражается как начало крушения миропорядка и явление вселенского хаоса.

Интересна также дальнейшая судьба этой игровой вселенной: будучи порождением кинематографического произведения, основанного на произведении литературном, игра в настоящее время стала источником своей новой литературной вселенной: только официально изданная книжная серия «S.T.A.L.K.E.R.» на февраль 2014 года составляет 118 книг, включающих романы, повести и сборники рассказов, не считая огромного объема непро-

фессиональной «фанфикшн» литературы. В Интернете существует несколько глобальных порталов, посвященных вселенной «S.T.A.L.K.E.R.» [1], распространяются многочисленные любительские фильмы [2]. В ближайшем будущем планируется реализовать игровую вселенную в полнометражном художественном фильме.

Сюжет игры разворачивается в параллельной реальности, в которой 12 апреля 2006 года в 14:33 происходит второй взрыв на территории той самой Чернобыльской АЭС. Этот взрыв становится причиной появления так называемой Зоны — места, внутри которого появляются разнообразные аномальные явления. Не в силах разгадать причину, вызвавшую второй взрыв, правительство Украины принимает решение огородить территорию, подвергшуюся непонятному воздействию, сплошными военными кордонами. Однако спустя некоторое время в обществе начинает распространяться информация, что на территории Зоны в результате неясного воздействия на земную природу и продукты человеческой деятельности появляются артефакты, имеющие уникальные свойства. Людей, проникающих на эту территорию в поисках артефактов, называют сталкерами. Также Зона привлекает всевозможный криминалитет — торговцев оружием, преступников, скрывающихся от правосудия и создающих внутри Зоны и вокруг нее сложное преступное сообщество с непонятными принципами существования.

Один из самых отчаянных сталкеров, Стрелок, согласно предыстории, предпринимает удачную попытку добраться в некий участок Зоны, который называется «Исполнителем желаний»: он, по слухам, может одарить любого всемогуществом и победой над смертью. По легенде, это Монолит — кристалл, предположительно внеземного происхождения, породивший Зону и управляющий всеми ее проявлениями.

Жанр игры — «шутер» (стрелялка) от первого лица, в котором герой, внезапно очнувшийся в грузовике, выезжающем из Зоны, получает от игрового мира лаконичное предписание «убить Стрелка», то есть человека, который может разрушить сложившееся равновесие. В начале игры герой страдает от полной амнезии и не помнит даже собственного имени, поэтому другие сталкеры из-за татуировки «S.T.A.L.K.E.R.» на руке дают ему прозвище «Меченый». Весь дальнейший игровой процесс посвящен преодолению препятствий с все возрастающей сложностью и, в конечном итоге, направлен на проникновение в центр Зоны к Монолиту и на ликвидацию Стрелка.

По мере разворачивания игры выясняется, что второй взрыв был вызван необдуманными действиями ученых, выбравших зону Чернобыльской АЭС для проведения новых рискованных экспериментов с целью выяснения потенциала человека. Загадочный «Исполнитель желаний» оказывается всего лишь голограммой, ловушкой, подстроенной учеными для нейтрализации желающих прервать этот эксперимент, а Стрелком — сам главный герой, которому искусственный интеллект всемогущего компьютера вследствие ошибки дает задание уничтожить самого себя. Завершение игрового процесса происходит после разрушения лаборатории — центра разработок, грозящих уничтожением всему миру.

В игровом процессе реализованы все основные элементы современных постапокалиптических сюжетов, являющихся частью мифа о существовании человека после глобальной катастрофы, который, в свою очередь, представляет собой часть архетипического эсхатологического мифа.

Во всех эсхатологических мифах вычленяются четыре основных структурных блока, последовательно расположенных друг за другом, но и повторяющихся всегда «по кругу», являя собой циклы (за исключением христианской эсхатологии). Буквалистическое понимание линейности времени в современной массовой культуре заставляет забыть о сакральном времени в сочетании его с профанным и расположить все события большого Апокалипсиса в виде четырехчленной линейной схемы. В этой схеме события происходят независимо друг от друга и от предшествующей человеческой истории либо объясняются относительно простыми физическими закономерностями.

- В первом структурном блоке описывается, как мир погружается в хаос, упадок виден во всех сферах человеческого существования, на земле царит всеобщее падение нравов и развращение, торжество

порока. Обычными архетипическими образами первого блока являются нашествие чудовищ, война, голод, природные аномалии и катастрофы, десакрализация и осквернение сакральных мест. В игре «S.T.A.L.K.E.R.» эти образы локализованы в ограниченном периметре Зоны, но сама Зона является порождением поврежденной человеческой природы.

- Второй блок посвящен утверждению, что человечество разделено на две неравные части — малое стадо праведников и большинство грешников, участь первых в преддверии катастрофы ужасна, но будет благой, а вторые торжествуют, но будут наказаны. Безусловно, в описываемой игре в роли праведных можно представить сталкеров, а в роли грешников — бесконечное количество противостоящих им фигур враждебного мира Зоны.
- Третьим, центральным пунктом эсхатологического мифа становится описание Последней Битвы как события, завершающего мировую историю и придающего ей смысл. В случае постапокалиптических сюжетов Последняя Битва отнесена за рамки разворачивающегося повествования — игроку предлагается поверить в то, что апокалиптическое событие произошло, приняв изменившуюся реальность как единственную безальтернативную форму существования человечества.
- Четвертый и последний элемент мифа — преобразование нынешнего мира через огненное очищение, возрождение в новом качестве и создание нового, справедливого мира на новых условиях.

Игра «S.T.A.L.K.E.R.» предлагает пользователю погружение в последний структурный блок эсхатологического мифа, следующий за Последней Битвой и представленный событиями, происходящими непосредственно за разворачиванием мессиологического сюжета и гибелью «ветхой земли», называемый также постапокалиптическим. Постапокалиптикой в современной медиакультуре принято называть произведения, описывающие существование человечества или его части, пережившими глобальную катастрофу. Вселенная «S.T.A.L.K.E.R.» стоит особняком среди большого количества аналогичных игровых и литературных миров, потому что описывает относительно локальную катастрофу, но при этом имеет все признаки, характерные для образов постапокалиптического мира.

На примере компьютерной игры «S.T.A.L.K.E.R.» наблюдатель вновь сталкивается с тем, что современная культура, тиражируя бесчисленное количество возможностей гибели вселенной и склонная видеть в любом событии предзнаменование скорой гибели человечества, не в состоянии дать ответ на вопрос, каким должен стать мир, прошедший через череду апокалиптических катастроф.

В мировой истории традиционно присутствовали представления о светлом образе будущего, которые вышли из хилиастических иудейских представлений и, смешавшись с архаическими мифологическими представлениями о возвращении Золотого века, вылились в многочисленные хилиастические социальные движения. С ростом секуляризационных процессов из хилиасти-

ческих представлений о грядущем справедливом мироустройстве, существующем в условиях неизменной природы и неизменного человека, родились сначала утопии, а затем и социалистические проекты: «хилиазм забывает Христа-Распятого и хочет перескочить через искупление в чувственное тысячелетнее царство Христово, на старой еще земле, под старым еще небом. Социализм и есть секуляризованный, оторванный от своих религиозных корней хилиазм. Утопия социального земного рая, земного совершенства и земного блаженства, земной абсолютности и есть забвение Христа-Распятого, нежелание разделить с ним Голгофу, отхождение от тайны искупления» [3, с. 289].

В начале XX века в условиях разворачивающейся научно-технической революции и активных социальных преобразований роль дисциплины, формирующей в массовом сознании позитивный образ будущего, наряду с государственной пропагандой перешла также к жанру научной фантастики. В задачу автора статьи не входит описание многообразия жанров научной фантастики, но нельзя не отметить тенденцию, согласно которой позитивные представления о будущем в художественных произведениях менялись в соответствии с философскими и социально-политическими футурологическими представлениями.

Если в научно-фантастической литературе или кинематографе середины XX века (в особенности это относится к советской фантастике) делались попытки футурологического осмысления оптимистических сценариев развития цивилизации, создания образов человека будущего, общественного устройства или изменившейся природы, то с ростом постмодернистской разочарованности в массовой культуре даже в образах будущего, находящегося на взлете технологического развития, продолжают действовать люди, неотличимые от современников авторов, их создававших.

Природа же и социальное устройство общества на планете Татуин из популярнейшей научно-фантастической киносаги «Звездные войны» ничем не отличаются от природы и социального устройства современного африканского полукриминального государства вроде Сомали. Просто ряд социальных противоречий и расовое разнообразие выражены чуть более гипертрофированно, чем в реальности. Поэтому можно утверждать, что тексты современной массовой культуры, описывающие будущее, в своем абсолютном большинстве показывают только последствия апокалиптических катастроф. Как правило, на момент начала действия в постапокалиптическом мире уже достигнуто равновесное состояние, мир хотя и ужасен и агрессивен, но, по сути, стабилен. В современной постапокалиптике, как и в классических апокалиптических культурных текстах, относящихся к христианской культурной парадигме, представлена такая же жанровая классификация по причинам, вызвавшим произошедшую катастрофу, только сама катастрофа описывается обычно как уже произошедшая. Вместе с тем нередко произведения культуры, эксплуатирующие эсхатологическую тема-

тику, сочетают в себе как саму картину апокалиптической катастрофы, так и описание условий жизни человеческой цивилизации после нее. Здесь явлены уже знакомые причины возникновения катастрофы:

- мировая (ядерная) война,
- вторжение инопланетян,
- пандемия,
- появление ископаемых чудовищ,
- безответственные научные эксперименты с катастрофическими последствиями (в частности, восстание искусственного интеллекта) и проч.

Надо сказать, что образ антагониста в современных произведениях поп-культуры стал часто смыкаться с образом ученого, чаще всего — безумного или одержимого. Это один из самых знаковых современных образов злодеев, поскольку для массового сознания на протяжении XX века стала очевидной и осязаемой губительность безответственных экспериментов и степень личной ответственности людей, планирующих и осуществляющих масштабные опыты над природой и человеком. Подобный антагонист в произведении культуры отсылает к христианскому архетипическому образу второго зверя, сподвижника Антихриста из Откровения, который «и огонь низводит с неба на землю» (13:11—15). Этот персонаж, развивающийся в фаустовских средневековых переосмыслениях традиционного архаического образа как темный колдун, алхимик, знающий с нечистым, претерпевает трансформацию через позитивистско-прогрессистский образ чудаковатого ученого Жюль Верна, инспирированный позитивным хилиастическим восприятием прогресса в XIX веке, к образу безумца, осознанно или неосознанно несущего гибель и разрушение человечеству и планете. Разочарование в идее технократического миллениаризма, в возможности облагодетельствовать весь мир, опираясь на достижения только научно-технического прогресса, получает все большее распространение, и темпы наступления этого разочарования зависят лишь от степени осмысления цивилизационного базиса: Жюль Верн успел разочароваться при жизни в созданном им образе ученого-преобразователя природы, и такие последние романы писателя, как «Вверх дном» (1889), «Флаг родины» (1896), «Властелин мира» (1904) показывают ученого, посвятившего свои интеллектуальные силы достижению господства. В современной поп-культуре, начиная от комиксовой и заканчивая крупными медиажанрами, образ ученого-одиночки или исследователя, состоящего на службе у корпорации, служит персонифицированным отображением второго зверя из книги Апокалипсиса или самого Антихриста, в зависимости от того, какое место в общественной иерархии или конкретном сюжете он занимает.

Мало того, наделение антагониста апокалиптическими чертами Антихриста или его слуги с необходимостью приводит к появлению протагониста, несущего черты мессиологического персонажа. Именно на него возлагается ответственность не только за свою судьбу или за жизнь близких, но и за все человечество в целом.

В сюжетной завязке в постапокалиптическом равновесии наступает сбой, и начинается разворачиваться трехчастный сюжет:

- сначала Человечество (или его часть) оказывается перед угрозой некоего катастрофического события;
- затем Герой или группа героев находят способ ценой неимоверных усилий или самопожертвования спасти Человечество или его часть от гибели;
- и, наконец, спасенное Человечество (или его часть) продолжает свое существование на прежних основаниях.

Однако при этом испытания, через которые проходят герои, зачастую вполне позволяют идентифицировать их с героическими или инициационными сюжетами, например в рассматриваемом случае компьютерной игры «S.T.A.L.K.E.R.» — с сюжетами о поисках Грааля. Таким образом, можно предположить, что эсхатологические образы используются в современной постапокалиптике исключительно в качестве иллюстративной функции и как способ придания сюжету максимальной выразительности.

Какие тезисы могут подтвердить, что современная постапокалиптика в произведениях массовой культуры и в общественном сознании не несет функций заключительного структурного блока эсхатологического сюжета?

Прежде всего, вселенская катастрофа при ее полном внешнем соответствии эсхатологическому архетипу далеко не всегда рассматривается как кара человечеству за грехи и следствие его порочности, а зачастую возникает спонтанно, и в результате цепи катастроф гибнут невинные.

Кроме того, обретение победы не рассматривается как результат присутствия сверхъестественных сил, но является результатом целенаправленной деятельности героев по преодолению трудностей, что, несмотря на глобальность возможной угрозы, позволяет отнести эти сюжеты к героическим, а не к мессиологическим.

Также отсутствует идея Страшного суда, Воскресения и воздаяния.

И, наконец, в результате апокалиптических событий не происходит преображения человечества или глобального преображения Универсума. Если же подобное преображение произошло до начала разворачивания сюжета, то статичность мира с окончанием действия остается непоколебленной или изменения локализованы. Иногда эти изменения, как и сама апокалиптическая катастрофа, происходят только в воображении героев. Так, в нашем случае в одном из финалов игры, после осуществления последней миссии — разрушения секретной лаборатории, вся игровая реальность «S.T.A.L.K.E.R.» оказывается галлюцинацией главного героя, а мир продолжает свое существование.

Но на что тогда направлена современная постапокалиптика? Представляется, что вышеуказанные особенности указывают на то, что современное восприятие конца истории больше характерно для архаической культуры с циклическим восприятием времени, нежели для тради-

ционной европейской парадигмы с линейным временем, основанной на христианском эсхатологическом архетипе. В современной поп-культуре момент разрушения мира всегда смыкается с моментом начала построения нового, очищенного от ошибок прошлого, но, тем не менее, построенного на тех же принципах и теми же людьми, что и канувший. Будущее рисуется как возвращение к истокам, и неслучайно в произведениях постапокалиптики актуализируется героический миф: возвращение к «героической эпохе» для носителя западной культуры есть отсыл к Золотому веку.

Избавление от сложных форм культуры и возвращение к естественной простоте становится символом обновления мироздания и восстановления порядка первоначала. Поэтому в кинематографе для хеппи-эндов с их классическим кадром уходящей в закат пары и характерен знакомый еще со времен протоиндоевропейского эсхатологического мифа образ происхождения нового человечества от двух выживших людей.

Декларируемые и одобряемые в современном обществе нравственные качества — стремление к абсолютной свободе в отличие от христианского смирения, к гедонизму в отличие от христианской аскезы, к упрощению и конкретизации целей в отличие от сложности и неоднозначности христианской этики — находят отражение в произведениях постапокалиптической культуры. отождествляя себя с протагонистом, массовый пользователь обретает свободу от обусловленных традиционной культурой стереотипов поведения и получает ничем не ограниченные возможности. (Стоит отметить, что очень часто люди рассматривают игровую вселенную шутеров как место, в котором можно, отбросив все моральные нормы и будучи гарантированно защищенными от ответственности, дать волю скрытым желаниям, вплоть до страсти к убийству, восстанавливая справедливость собственными силами и в силу собственного разума.) Основная идея, которая овладевает пользователем, — это отождествление себя с мессиологическим персонажем и, таким образом, переосмысление идеи Страшного суда, выход из поля личной ответственности в поле сверхчеловеческой демиургической свободы.

Кроме этого, возможность «проиграть» один из сценариев поведения в условиях неминуемого наступления апокалипсиса дает пользователю иллюзию достоверного знания о будущем, что в условиях мифологического сознания не требует критической оценки и воспринимается как истина.

Но в то же время картина, нарисованная в произведениях постапокалиптики, не полностью соответствует и архаическому восприятию катастрофизма как точки, завершающей космический цикл и служащей началом нового цикла. В классической циклической модели события будущего цикла будут повторять события прошлого.

В современной же интерпретации новый цикл будет похож на старый, происходить на той же земле, но все же не окажется идентичным ему, и эти циклы никогда не за-

кончатся. Вместо определенности будущего как точки, за которой ничего нет, или как точного повторения прошлого современное массовое сознание получило дурную бесконечность многообразия вариантов будущего, ни один из которых, в силу бесконечности временной линии, не может быть воспринят как истинный, близкий к реальным прогнозам футурологов.

В настоящее время о любом артефакте массовой культуры можно сказать, что он является однодневкой, одним среди многих, а потому его относительная ценность как культурного явления ничтожна. Бесконечность вариантов повторения одного и того же сюжета, даже восходящего к высоким образцам, приводит к бесконечной интерпретации одного и того же утверждения, а значит, делает невозможным постижение истины. Неслучайно одна и та же идея, подвергаясь незначительной трансформации, продолжает циклически тиражироваться и в мире «S.T.A.L.K.E.R.»: от книги Стругацких 1972 года, через фильм Тарковского — в компьютерную вселенную и вновь в книжную серию.

Нескончаемое рекомбинирование сюжета христианского апокалиптического события имело своим следствием то обстоятельство, что в современном массовом сознании событие Апокалипсиса приобрело еще одну важную характеристику, а именно поливариантность. Осознание возможности гибели человечества от множества причин привело к тому, что из массового сознания исчез единый образ конца света. Гибель Универсума стала тиражироваться в разных проекциях, ранее цельное описание Апокалипсиса как последовательности катастрофических образов уступило место плюралистической картине многообразия возможностей, каждая из которых равноценно вероятна. Это также находит отражение в том, что сейчас принято определять как реализованную эсхатологию: любое событие может быть истолковано как примета последних дней, любое следствие из него может привести к концу света.

Но равноценность причин возникновения катастрофы снова приносит в массовое сознание неуверенность в определенности будущего, и тогда способом разрешения этой напряженности оказывается внедрение в декорации апокалиптической катастрофы героического сюжета. Это делает Апокалипсис преодолимым. Таким образом, постоянное присутствие бесконечного количества возможностей апокалиптической угрозы порождает поиск бесчисленного количества способов ее нейтрализации.

В этом заключается смысл постоянного повторения экранизаций фильмов-катастроф, компьютерных игр и произведений литературы в жанре постапокалиптики, отличающихся лишь незначительными сюжетными изменениями, — для массового сознания они приобретают значение описания потенциального способа спасения

от вселенской катастрофы, сценария, следуя которому пользователь может обрести спасение.

Однако неограниченная тиражируемость и повторяемость сюжетов и неизменная победа условного protagonista создают у реципиента некий виртуальный опыт проживания апокалиптической ситуации, опыт сродни жизненному, но получаемый в гораздо менее травмирующей атмосфере кинозала или игровой вселенной, что создает иллюзию возможности разрешения любой, даже самой безнадежной ситуации собственными силами. Таким образом, следуя принципу карнавализации, современный человек склонен переносить свои апокалиптические переживания в предметы культуры, избывая эсхатологические страхи в игровой плоскости.

Резюмируя вышесказанное, можно говорить о принципиально новой модели Апокалипсиса.

Если апокалиптический миф, разворачивавшийся в христианской парадигме, предусматривал завершение земного существования человечества как конечной фазы глобального плана Всевышнего, а апокалиптический миф в религиозно-философских системах с циклическим восприятием времени уничтожал мир лишь по причине того, что его время закончено, то современный Апокалипсис, будучи лишен смысловой наполненности, а потому невыносимо мучительный, непременно должен быть преодолен в человеческом сознании, пускай даже посредством многократно повторенной реализации в воображаемом или хорошо смоделированном игровом или кинематографическом мире. «Наш Апокалипсис не реальный, а виртуальный, — пишет Жан Бодрийар. — И он не в будущем, а имеет место здесь и теперь. Это избавляет нас от всякой будущей катастрофы и от всякой ответственности на сей счет» (цит по: [4, с. 9]). Однако многократное тиражирование катастрофических образов с героическими сюжетами не только не осуществляет дереализацию эсхатологического страха, но увеличивает ощущение одиночества и брошенности человека. Если апокалиптическая катастрофа преодолевается силами человечества, то человечеству не на кого больше рассчитывать, кроме как на самое себя, и каждому человеку неоткуда ждать помощи.

Список литературы

1. Энциклопедия по S.T.A.L.K.E.R. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.stalker-epos.com/>
2. СТАЛКЕР, фильм. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ по мотивам игры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=D8azxVUNCEU>
3. Бердяев Н.А. Философия неравенства. — М.: Институт русской цивилизации, 2012.
4. Зенкин В.С. Жан Бодрийар: время симулякров // Бодрийар Жан. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000.

[...in terris]...

УДК 111.1

ББК 87.3

А.В. ПОЛИТОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ХРОНОТОП

Осуществляется онтологическая интерпретация произведения искусства как хронотопа (семантического мира). В обращении к произведению искусства как хронотопу раскрываются его историчность (история существования и принадлежность к определенной культурно-исторической эпохе), смыслы и значения, цельный образ, связи с другими произведениями искусства и со всем культурным пространством в целом.

Ключевые слова: искусство, хронотоп, семантический мир, произведение искусства, онтологическая интерпретация, сущность искусства, онтология, А. Ухтомский, М. Бахтин, В. Налимов, подражание, историчность, временность.

Понятие хронотопа было разработано отечественными мыслителями XX века А.А. Ухтомским и М.М. Бахтиным. Хронотоп, согласно Ухтомскому, есть целое пространства и времени [1, с. 67—71]; у Бахтина хронотоп выступает как обособленная от окружающего мира пространственно-временная цельность, характеризующаяся собственной уникальной спецификой [2, с. 234—236]. Например, хронотоп площади, хронотоп дороги, хронотоп порога выражают, согласно Бахтину, единство пространства и времени конкретного места, которое является центром развития сюжета литературного произведения. В данной статье разрабатывается онтологическая интерпретация понятия хронотопа, в которой хронотоп понимается как семантический (смысловой) мир сущего, а сущее раскрывается как хронотоп. Семантический мир при этом определяется как цельность пространственных



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

и временных характеристик (атрибутов) сущего. Понятие семантического мира, выступающее онтологическим определением хронотопа, было впервые введено в науку в трудах известного российского ученого В.В. Налимова [3, с. 83]. Центральное положение данной статьи гласит, что производство искусства — это семантический мир (хронотоп).

Согласно Платону и Аристотелю, сущность искусства составляет подражание бытию (*μίμησις*): «живописные изображения — это подражания каким-то вещам» [4, 430b 3—4]; «сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов <...> все это в целом не что иное, как подражания» [5, 1447a 14—15]. Миметическая (подражательная) сущность искусства особенно наглядно обнаруживается на примере живописных полотен, выполненных в реалистическом стиле; не случайно поэтому то, что высшая обывательская оценка картин подобного рода заключается в похвальном выражении «выглядит точно, как на фотографии». У Платона производство искусства выступает всего лишь подобием реальной вещи, следовательно, не создавая собственного уникального мира: «такие вещи [произведения искусства. — А.П.] втрое отстоят от подлинного бытия <...> ведь тут творят призраки, а не подлинное сущее» [6, 599a 1—3].

Причина того, что производство искусства занимает, как считал Платон, третье место после сотворенного богом и сотворенного человеком, заключается в созданной философом системе разделения искусств. По Платону, искусство как таковое делится на божественное и человеческое. В божественном искусстве вещи создаются самим богом по идеальным образцам. Человеческое искусство разделяется на творческое (оно «есть всякая способность, которая является причиной возникновения того, чего раньше не было» [5, 265b 9—10]), в котором мастер-ремесленник создает различные предметы, и изобразительное, сущность которого состоит в подражании бытию. Изобразительное искусство, в свою очередь, Платон разделяет на два вида: «один — творящий образы, другой — призраки» [5, 264c 4—5]. Изобразительное искусство, творящее образы, создает подобию вещей, а искусство, творящее «призраки», создает то, что «даже не сходно с тем, с чем считалось сходным» [5, 236b 8—9]. Для Платона искусство, творящее «призраки», играет негативную роль в силу того, что подражание уступает действительному, практическому созиданию сущего богом и человеком. Беспольные искусства должны быть изгнаны из идеального государства, проектируемого Платоном: «ни почет, ни деньги, ни любая власть, ни даже поэзия не стоят того, чтобы ради них пренебрегать справедливостью» [6, 608b 6—7].

Наиболее важный в рамках данного исследования вопрос может быть сформулирован следующим образом: заключается ли подлинная сущность искусства в только лишь подражании бытию либо она основывается в создании «призраков»? Для того чтобы ответить на поставленный нами вопрос, обратим внимание на ту сторону сущности искусства, которая гласит, что оно есть

творение нового, ранее в мире не существовавшего. Суть этой характеристики состоит в том, что искусство создает сущее, значимое для всего мира, поскольку новое всегда обладает определенной ценностью. Платон оставлял эту характеристику только за творческим искусством, однако очевидно, что это определение должно распространяться на все искусство, поскольку любое произведение искусства — это самостоятельное сущее, цельное, индивидуальное, обладающее собственным смыслом и историей, имеющее свои уникальные особенности. Необходимо обратить внимание на ключевое для настоящего исследования значение искусства: уникальность отдельного мира произведения искусства происходит именно из той сферы, которую Платон называл «искусством призраков». Подражание уже существующему, как таковое, неспецифично, не обладает уникальностью, поскольку является повторением, воспроизведением. Искусство, творящее «призраки», напротив, создает новый мир, отличный по своей сущности от окружающего мира.

Сущность искусства, таким образом, двойственна. С одной стороны, искусство действительно подражает уже существующему, с другой стороны, подражая, оно одновременно создает нечто уникальное, еще не существующее — свой собственный мир, отличающийся от того, чему он подражает, и обособленный от окружающего мира: «произведение искусства — это целый мир, замкнутый самим собою, самодовлеющий», — пишет Х.-Г. Гадамер [7, с. 396]. Особая реальность произведения искусства противоположна не только окружающему миру в целом, но и природе, поскольку искусство как таковое входит в культуру, противостоящую по своей сущности природному миру.

Под производением искусства мы понимаем искусственно созданное человеком сущее, которое обладает собственным образом и уникальным смыслом. Однако у нас возникает существенное затруднение при использовании данного определения, поскольку под него подпадает, например, и «Завтрак аристократа» П. Федотова, и обычный стул, который также представляет собой искусственно сделанную вещь, обладающую своим значением и смыслом. Каким именно образом мы отличаем произведение искусства от рядовой вещи? Может быть, различие между ними состоит в том, что у обычной вещи есть свое практическое предназначение, а произведению искусства присуще только значение, свободное от узкопрагматического смысла бытовой вещи? Как совершенно справедливо отмечал Б. Кроче, «искусство не может быть утилитарным действием» [8, с. 400]. Но и у стула может появиться уникальное собственное значение, если он станет антикварной редкостью и будет освобожден от использования в качестве подручного средства. Таким образом, различие между свободным значением и бытовым предназначением не может послужить твердой основой для выделения сущности произведения искусства. Между тем любой зритель всегда способен отличить обычную вещь от произведения искусства. Более того, один человек может посчитать произведением искусства ту вещь, которую другой примет за обычный предмет

быта, со сферой искусства не связанный. Следовательно, подлинная сущность, составляющая *самое само* произведения искусства, непосредственно проявляется только для каждой конкретной личности и таким способом, что каждый может сразу отличить произведение искусства от обычной вещи. «Всякая вещь есть она сама <...> самость не сводима ни на что другое <...> Вот вы видели в первый раз человека <...> И — уже вы что-то знаете о нем. Мало того. Часто вы этим самым знаете уже самое существенное о нем. Как это случилось? На основании чего вы знаете о нем? <...> я это знаю из того, что есть в нем самое само и что лежит в основе и его речей, и его поступков, и его жизни» [9, с. 454], — пишет А.Ф. Лосев в работе второй половины тридцатых годов «Самое само». Сущность (выражаясь языком Лосева, самое само) произведения искусства состоит том, что оно создает собственный семантический мир. Именно в этом основывается различие между обычной вещью и произведением искусства, а также между подлинным произведением искусства и продуктом массовой культуры.

Предметы быта и массовая культура могут создавать свой семантический мир, но гораздо более низкого порядка, более бедного по содержанию, чем подлинное произведение искусства, которое характеризуется глубоким смыслом, цельным образом, сильно воздействующим на человека, множеством значений, связывающих данное произведение со всей культурной традицией. Всех перечисленных качеств, присущих семантическому миру подлинного произведения искусства, невозможно найти в популярной культуре или в обычных вещах. Как правило, человек выделяет произведение искусства именно по силе воздействия его образа. Однако и в данном случае необходимо отметить, что если на одного человека произведение искусства способно произвести глубокое впечатление, то у другого либо не возникнет никакого чувства, либо проявится прямо противоположное, отрицательное. Таким образом, невозможно выделить сущность подлинного произведения искусства только на основании воздействия, которое оно производит на человека. Критерий подлинности искусства, очевидно, должен находиться в самой сущности искусства. Кроме этого, следует отметить, что индивидуальность восприятия произведения искусства означает, что его семантический мир входит в семантический мир человека, становится неотъемлемой частью его жизни, влияет на его личность, остается в памяти.

Как представляется, искусство есть стремление человека к надмирности. Сущность подлинного искусства заключается в том, что оно противостоит повседневности, в которую человеческое бытие погружено постоянно и изначально: «повседневность как раз пребывает повсюду и всегда, пронизывая каждый момент каждого дня; мы все, хоть и по-разному, можем наблюдать, как вот-бытие имеет быть и как оно есть в повседневности», — говорит М. Хайдеггер в курсе лекций, изданных под заголовком «Пролегомены к истории понятия времени» [10, с. 162]. Надмирность — это антиповседневность, это возвышение

человеческого существования над мирской обыденностью, стремление человека от ближнего круга здесь-бытия к чистой явленности мирового феномена как такового. Надмирным является не только подлинное искусство, но и религиозный опыт. Экзистенциальное значение надмирности состоит в том, что она выступает как *свобода*, как личностно значимая, близкая и единственно ценная для человека сфера. Повседневность, соответственно, принимает характер несвободы, которая характеризуется отчуждением и неподлинностью бытия. В обыденности здесь-бытийного существования свобода уничтожается и искажается, человеческая жизнь находится в зависимости от множества обстоятельств и чужой (как правило, злой или непросвещенной) воли. В брэнности и падшести повседневности формируется противостоящее ей стремление человека к надмирности, из которого происходит искусство как таковое. Основываясь на только что описанной сущности искусства, мы можем сформулировать критерий подлинности искусства: то искусство является подлинным, которое стремится к надмирности и противостоит повседневности. Такое искусство выступает выражением и проводником свободы. Соответственно, то искусство является неподлинным, которое не стремится к надмирности, но подражает повседневности в своих произведениях. Этот вид искусства, соответственно, является распространителем несвободы.

Неподлинное искусство (таким является популярная культура) не создает собственного семантического мира, поскольку миром для подобного искусства выступает сам окружающий мир повседневности. Искусство такого рода является массовым и по количественным показателям значительно превосходит подлинное искусство. Однако неподлинное искусство не оставляет свой собственный отпечаток в культуре, проходит бесследно и быстро забывается, исчезая под напором новых произведений массовой культуры. Подлинное искусство, напротив, характеризуется именно тем, что оставляет глубокий след в культурном наследии, запоминается людьми многих поколений. Таким образом, различие между подлинным и неподлинным искусством состоит не только в отношении к повседневности и стремлении к надмирности, но и в противостоянии времени. Согласно Хайдеггеру, «повседневность раскрывается как модус временности» [11, с. 234]; неподлинное искусство, как продукт повседневности, не противостоит времени, но просто заполняет будни. Наоборот, подлинное искусство всей своей сущностью противостоит времени тем, что сохраняется в веках, запечатлевает образ и значение ушедшей эпохи, ее бытовую культуру, ее наследие, лица и характеры живших в то время людей. Сохраняя в своем образе конкретную эпоху, подлинное произведение искусства этим способом противостоит времени как таковому.

Следующее отличие подлинного искусства от неподлинного заключается в том, что первое, как правило, создается *вопреки* наличному повседневному бытию с его заботами и множеством дел, в которых незаметно протекает конечное время жизни человека. Популярное искусство,

наоборот, получает в повседневности поддержку и массовое распространение. Повседневность «здесь-бытия» противостоит стремлению человека вырваться из плена будней. Из негативной диалектики повседневности и подлинного искусства нами выводится общий закон развития искусства: чем низменнее наличное повседневное окружение художника, тем выше по своему образу и значению создаваемое им произведение искусства. Специфичность данного закона обусловлена его *историчностью*, которую мы не наблюдали при формулировке критерия подлинности искусства. Так, величайшие произведения искусства (например, работы И. Босха и П. Брейгеля) создавались в невыносимых, если сравнивать их с сегодняшними, бытовых условиях. Однако современные произведения искусства, созданные в наилучших по сравнению со всей историей человечества бытовых условиях, по силе своего образа и по своей значимости для культуры в целом значительно уступают творениям классического искусства.

Следовательно, закон развития искусства в современную эпоху поменял свое значение на прямо противоположное, и может быть сформулирован следующим образом: чем лучше окружающие современного художника бытовые и жизненные условия, тем хуже и слабее по своему значению и смыслу создаваемое им произведение искусства. Это, разумеется, не значит, что условия несвободы, стесненности, страха обязательно приводят к созданию выдающихся произведений искусства и благотворно воздействуют на их автора. Наоборот, плохие условия мешают художнику, не дают ему работать, уничтожают его талант. Причина того, что при более благоприятных внешних обстоятельствах искусство оказывается гораздо менее значительным, чем в предыдущие эпохи, состоит в диалектическом взаимодействии человеческой личности и окружающих ее обстоятельств (и стоит отметить, что эта диалектика является негативной, то есть изначальное противоречие не снимается). Стремление человека к надмирности отталкивается от повседневного круга «здесь-бытия»: чем более худшими оказываются наличные условия, тем более сильным и выраженным является стремление к надмирности, желание преодолеть окружающие обстоятельства, нейтрализовать их, противопоставить окружающему миру обыденности особенный мир произведения искусства. Очевидный прогресс в области науки, медицины, техники сделал наличные бытовые условия значительно лучшими и легкими, чем в предыдущие эпохи. Однако негативная диалектика человеческой истории состоит в том, что улучшение жизненных условий сопровождается снижением у человека стремления к надмирности, поскольку ослабляется и ретушируется само желание человека изменить наличное низменное положение дел и противостоять ему. Цивилизованные бытовые условия не могут дать художнику стремления к надмирности, и в этом заключается противоречие современной цивилизации и культуры. Давая человеку заслуженные и естественно причитающиеся ему блага, современность одновременно подрывает его стремление к надмирности, к высокому и предельному выражению своего замысла.

В предыдущие культурно-исторические эпохи жизнь, напротив, зачастую создавала человеку невыносимые условия, которые, тем не менее, выступали катализатором желания человека обрести в творении особого семантического мира искусства возвышение над бренностью бытия. Такова в целом негативная диалектика искусства и повседневности, из которой становится подлинная сущность искусства. Обрисовав ее в общих чертах, перейдем теперь к непосредственной характеристике произведения искусства как семантического мира (хронотопа), которая выстраивается следующим образом:

1. Пространственные атрибуты произведения искусства:
 - 1.1. Сущее основание (материальный носитель),
 - 1.2. Расположение в определенном месте,
 - 1.3. Цельный образ,
 - 1.4. Подверженность изменению.
2. Временные атрибуты произведения искусства:
 - 2.1. Способ бытия (временность как таковая),
 - 2.2. Принадлежность к определенной эпохе,
 - 2.3. История (судьба),
 - 2.4. Временность (конечность существования).

В первую очередь следует отметить очевидный факт, заключающийся в том, что произведение искусства само по себе является пространственно-визуальным феноменом: оно есть материальная вещь, имеющая объем, чувственно воспринимаемая и занимающая определенное место в мире (мы не рассматриваем в данной части статьи вопрос о музыкальном произведении, которое есть чистая длительность без пространственной компоненты). Атрибуты образа (внешнего вида), расположения, подверженности внутреннему (старение) и внешнему (физическое воздействие) изменению, характеризующие произведение искусства как сущее в пространстве, основываются на многовековой метафизической парадигме описания вещи протяженной (*res extensa*), получившее свое каноническое выражение у Декарта: «чисто материальными являются те вещи, которые познаются существующими только в телах: такие, как фигура, протяжение, движение» [12, с. 119].

Первым среди пространственных атрибутов выступает сущее основание, то есть материальное тело, наличное воплощение произведения искусства. Учение об основании составляет важную часть онтологии и глубоко укоренено в классической европейской философской традиции. М. Хайдеггер начинает свое исследование об основании следующим образом: «положение об основании гласит: *Nihil est sine ratione*. Это переводят так: “Ничего нет без основания” <...> любое существующее, всякое как-либо сущее имеет основание» [13, с. 21—23]. Значение сущего основания состоит в том, что только материальное осуществление в виде конкретного предмета обеспечивает бытие произведения искусства в мире. Когда произведение искусства реализовано в сущем основании, то его семантический мир осуществлен актуально, но присутствует в окружающем мире в потенциальном виде, поскольку семантический мир произведения искусства раскрывается только при обращении к нему человека.

При восприятии произведения искусства его семантический мир становится разомкнутым, актуализированным, в то время как окружающий мир на время данного обращения переходит в потенциальное состояние, отступает на второй план и становится фоном. Нереализованный замысел произведения искусства находится в потенциальном состоянии, но при своем воплощении он актуализируется и становится семантическим миром, то есть оформленной цельностью. Таким способом перед нами разворачивается диалектика актуального и потенциального. Даруя идее художника воплощение, сущее основание одновременно обрекает произведение искусства на общую судьбу всего материального сущего: так как само сущее основание произведения искусства телесно, то, следовательно, и само произведение искусства конечно и стремится к своему завершению.

Специфика произведения искусства состоит в том, что оригинальным может быть только одно сущее основание, а все остальные воплощения будут считаться копиями. Напротив, для предметов быта (мебели, кухонной утвари и прочих вещей), выпускающихся в массовом порядке, не существует различия между оригиналом и копией, как не существует самих оригиналов и копий, но есть только образец, по которому на заводе производится множество одинаковых экземпляров. Однако отметим, что предмет быта как таковой представляет собой единичное, следовательно, индивидуальное сущее, у которого также есть собственная история, связывающая его с людьми и со всем культурным пространством в целом. В этом плане бытовая вещь тоже является хронотопом, представляет собой культурный артефакт определенной эпохи, имеющий самостоятельное значение и смысл. Говоря о произведении искусства как таковом, мы прежде всего имеем в виду не копию, но оригинал, поскольку именно его история и судьба, его состояние и местоположение интересны зрителю и значимы для автора в первую очередь. Копия произведения искусства безлика и неинтересна по сравнению с оригиналом, но сама по себе она также представляет собой уникальное сущее со своими особенностями и историей: «все, что есть, абсолютно индивидуально» [9, с. 438], — говорит А.Ф. Лосев. Отметим интересный факт, что в сфере повседневности большее внимание обывателей привлекает именно копия, но не оригинал, как это своеобразно подметил Ф. Ницше: «Нередко встречаешь копии выдающихся людей; и здесь, как и в отношении картин, большинству копии нравятся больше, чем оригинал» [14, с. 193]. Происходит это, видимо, в силу общей негативности повседневного бытия, в котором высокое и уникальное заменяется на низменное и стандартное. Однако копия может приобрести существенное значение в том случае, когда оригинал утрачен.

Замысел художника может найти свою реализацию только в единственном воплощении, которым выступает сущее «основание—оригинал». Функция сущего «основания-копии» отличается от предназначения оригинала и состоит в поддержании реализованного образа, его ретрансляции, распространении в мире. Копирование

произведения искусства есть противостояние «ничтожащей сущности материи и времени» [15, с. 59]. В массовом тиражировании и распространении себя в мире посредством копий произведение искусства противостоит бренности бытия материальной вещи, ограждает себя от возможного исчезновения из мира. Чем больше копий произведения искусства существует в мире, тем труднее его уничтожить, тем больший след оно оставило в человеческой истории, тем более оно значимо для культурного наследия. Напротив, чем в меньшем количестве экземпляров произведение искусства распространило себя в мире, тем более его бытие неустойчиво, тем более оно находится под угрозой. Пока существует хотя бы одна копия произведения искусства, его семантический мир присутствует в мире как таковом. При уничтожении всех сущих оснований (копий и оригинала) семантический мир произведения искусства также прекращает свое существование. На данное положение можно с полным основанием возразить, что смысл как нематериальное по своей природе сущее не может быть подвергнут физическому воздействию: «стол можно покрасить, стол можно сделать большим или малым, стол можно украшать или ремонтировать <...> Но можно ли то же самое сделать с идеей стола?» [16, с. 74]. Однако заметим, что в силу конечности и единичности существования материального сущего конечно и само его смысловое содержание, поскольку оно не может поддерживаться в другом сущем или осуществляться бесконечное число раз заново. Конкретно-единичному сущему соответствует его конкретно-единичный смысл, который после прекращения существования сущего также исчезает.

В сфере искусства и культуры сущее основание выступает как материальный носитель. В современную эпоху массовой тиражируемости произведений искусства, благодаря компьютерным технологиям, различие между копией и оригиналом исчезло окончательно. Действительно, если мы сделаем копию цифрового файла, то она абсолютно ничем не будет отличаться от оригинала. Более того, в настоящее время ушел в прошлое сам материальный носитель как таковой. Газета, журнал, книга, кинофильм, музыкальное произведение, фотография и прочее в современных условиях больше не нуждаются в непосредственном материальном носителе. Таким образом, обнаруживается историчность сущего основания, его включенность в целое истории и культуры. Материальный носитель, производившийся в определенную эпоху (например, видеокассета в девяностых годах XX века), невозможно обнаружить в качестве элемента актуальной бытовой культуры другой эпохи. Утративший практическую ценность материальный носитель становится культурным артефактом, в некоторых случаях — самостоятельным произведением искусства. Так, например, виниловые пластинки, которые во второй половине XX века выполняли утилитарную функцию материального носителя аудиозаписи, в начале XXI века явились предметом коллекционирования и сами по себе стали произведением искусства. В одну эпоху сущее основание, когда оно востребовано наличной бытовой культурой, вы-

полняет роль материального носителя с прагматической функций; в последующую эпоху, когда приходит время материального носителя другого типа, устаревшее сущее основание изымается из бытового обращения и массово уничтожается. Лишь крайне небольшая часть уцелевших вещей становится предметом культуры, приобретает значение и ценность и, следовательно, превращается в самостоятельное произведение искусства. Материальный носитель оказывается подчиненным общей судьбе вещей: в начале своего жизненного пути материальная вещь не имеет собственной истории и уникальности, но является простым экземпляром среди множества других аналогичных предметов. Затем вещь попадает в сферу бытового потребления, где сразу обретает большую ценность, которая постепенно утрачивается до тех пор, пока новая вещь не вытеснит старую из сферы быта.

Следующее значение сущего основания (материального носителя) заключается в его влиянии на производство искусства. Влияние материального носителя на семантический мир произведения искусства может быть только негативным, поскольку сущее основание — это реализация семантического мира, и степень чистоты воплощения зависит только от материального носителя. Чем более качественен материальный носитель, тем более адекватно передает он смысл произведения искусства, тем менее он затрудняет доступ к его семантическому миру, тем более чисто воплощен образ. Кроме того, для искусства крайне значима степень воплощения замысла его творцом. Если автор (художник) плохо владеет средствами выражения своей идеи, то и воплощение образа не будет соответствовать изначальной мыслительной конструкции. В соотношении сущего основания (материального носителя) и семантического мира произведения искусства наглядно проявляется негативная диалектика идеи и ее материальной реализации.

Влияние материального носителя на семантический мир произведения искусства связано с историчностью сущего основания, его включенностью в целое человеческой культуры. Как правило, со сменой эпох, с научно-техническим прогрессом меняется и степень качества сущего основания (например, улучшается печать, улучшается качество изображения и звука). Однако следует признать, что соответствие между качеством материального носителя и степенью воплощения смысла произведения искусства неоднозначно. Более того, для нас совершенно ясно, что в современной культуре и искусстве техническое качество материального носителя играет скорее отрицательную роль, нежели положительную. Примитивную популярную музыку можно записать с очень высоким техническим качеством, но от совершенства записи степень негативности данной музыки не изменится. И наоборот, глубокий и неординарный авторский замысел можно исполнить на непрофессиональной аппаратуре, но культурная ценность такого произведения не будет зависеть от некачественного технического исполнения (при том, что подобное воплощение может исказить и даже вовсе не раскрыть изначальный замысел).

Феномен быстрого снижения художественного качества современного искусства при сопутствующем повышении качества технических средств его реализации есть частно-исторический случай общего закона развития искусства, сформулированного выше: чем лучше окружающие условия, в том числе техническое обеспечение, тем ниже художественная ценность искусства. Видимо, наилучшее воплощение произведение искусства получает не в том случае, когда технические средства реализации максимально развиты таким образом, что они гипертрофируют авторский замысел, делают его излишне воплощенным, но когда они находятся на достаточно приемлемом уровне, не слишком низком и не слишком высоком.

Кроме «налично-телесного» воплощения, которое выступает материальным пространственным выражением произведения искусства, его семантическое пространство формируется из двух составляющих: изображения (если это рисунок или фотография) либо визуального ряда (кинофильм), и запечатленного в них образа. Обращаясь к рисунку, человек сосредотачивается на его изображении, отграниченном со всех сторон от окружающего мира и отличающимся от него тем образом, который запечатлен на бумаге как на определенной поверхности. Данная поверхность как пространственный феномен выступает в первую очередь как семантическое поле, смысловой мир, и только во вторую очередь как нечто материальное — поскольку в рисунке существенна не бумага, а то, что на ней изображено. Произведение искусства выступает наиболее наглядным примером реализации семантического мира, поскольку человеческое познание функционирует таким образом, что человек непосредственно — интуитивно воспринимает визуальное содержание рисунка или кинофильма как отдельный мир или пространство. Неслучайно поэтому то, что в последнее время широкое распространение имеет так называемое 3D (объемное)-кино, которое гарантирует зрителю полное «погружение» в предстоящее перед ним пространство фильма. Наличие в современной культуре феномена объемного кино является частным *примером*, полностью подтверждающим общую теорию о том, что произведение искусства есть семантический мир, поскольку 3D-кинотеатр имеет своей целью полностью обеспечить желание человека максимально ощутить особое пространство воспринимаемого произведения искусства, пребывать в нем, как в некоем мире. Таким образом перед человеком раскрывается семантический мир произведения искусства.

Временная характеристика раскрывается в собственном времени произведения искусства, в его бытии. Сущность музыки совпадает со временем как таковым, поскольку музыка имеет единственную ключевую характеристику — продолжительность звучания. Именно длительность конституирует существование музыкального произведения как сущего. Продолжительность кинофильма есть временной штрех, определяющий границы семантического мира данного фильма и выступающий как развивающийся в рамках ограниченного временного ряда сюжет. Что касается нарисованного изображения,

то его сущность прямо противоположна музыкальному произведению: как последнее не имеет пространственной характеристики вообще, так и любое нарисованное изображение лишено времени. У семантического мира рисунка есть сюжет, но нет его развития. Сюжет нарисованного изображения — это застывший во вневременности определенный (как правило, ключевой) момент. Тем не менее, замершее в своем развитии действие нарисованного изображения не выступает в качестве замкнутого мира. Наоборот, семантический мир рисунка именно в силу обрванности своего сюжета на решающем моменте действия является открытым для любой интерпретации, для всякого возможного развития в мышлении воспринявшего его человека. В данном случае перед нами проявляется один из механизмов вовлечения семантического мира произведения искусства в семантический мир человека.

Главное значение временной характеристики заключается в историчности произведения искусства. Историчность основывается во временности (конечности) произведения искусства как материального сущего и заключается, во-первых, в его судьбе (внешне выражающейся как продолжительность существования) и, во-вторых, в его принадлежности к определенной эпохе, включенности в целое истории и культуры. Судьба произведения искусства есть развернутая история существования в единстве с его значениями и смыслами. История произведения искусства всегда связана с судьбой создавшего его художника и с жизнью зрителя или владельца. Семантический мир человека в той или иной степени включает в себя семантические миры различных произведений искусств, которые имеют большое значение для познавшей их личности. В каждом произведении искусства зашифрована определенная культурно-историческая эпоха, в которой оно было создано. По внешнему виду произведения искусства и запечатленному в нем образу можно распознать определенную эпоху. Значение произведения искусства состоит в том, что оно сохраняет в себе и выражает собой конкретную эпоху; благодаря этой фундаментальной сущности произведения искусства человек может обратиться к ушедшему времени. В обращении к произведению искусства его эпоха временно актуализируется, перед человеком раскрывается семантический мир произведения искусства, содержащий в себе ценности, смыслы и образы данной эпохи. Произведение искусства не может быть вне эпохи, поскольку оно представляет собой временное сущее.

Экзистенциальное значение семантического мира произведения искусства происходит из негативной диалектики подлинного искусства и повседневности, краткий очерк которого был дан нами выше. В обращении к произведению искусства человек воспринимает его как особый мир, отличающийся от окружающего обыденного мира. В восприятии человеком произведения искусства, следовательно, заложено особое отношение к его семантическому миру и протест самого человека против повседневности и бренности собственного бытия и временности восприятия произведения искусства. В обращении к произведению искусства как хронотопу раскрываются

не только его образ и значение, историчность и вовлеченность в общее культурное пространство. Специфика обращения к семантическому миру произведения искусства состоит в особой роли феноменов *экстази* (экстатическое переживание, сопровождающееся забвением человеческой самости) и *κάθαρσις* (катарсис, единство очищения, возвышения и перерождения человека). Чтобы быть подлинными, экстатически-катарсисное состояние должно быть постоянным, непрекращающимся, поскольку в обратном случае его воздействие на человека будет немедленно нейтрализовано внешними обстоятельствами. Однако так как и человек, и произведение искусства есть материальные сущие, подчиняющиеся времени и физическим законам, то, следовательно, любое событие и состояние, переживаемое человеком, также являются временными.

Обращение к семантическому миру произведения искусства возможно лишь на время. Переходя в потенциальное состояние во время обращения человека к произведению искусства, окружающий мир, тем не менее, не перестает быть единственным местом существования для человека. Поэтому актуализация окружающего мира и, соответственно, замыкание семантического мира произведения искусства может произойти в любой момент. Более того, сам человек, как конечное материальное существо, вынужден в определенный момент времени заканчивать восприятие произведения искусства, поскольку он не может по способу своего бытия переживать непрекращающиеся состояния. Именно из временности и бренности человеческого бытия и рождается экстатически-катарсисный порыв, стремление к свободе, к надмирности, глубокое экзистенциальное переживание, которое сопровождает обращение к семантическому миру произведения искусства и является итогом этого восприятия. Но данный протест человека против времени ограничивается тем, что его порождает, а именно конечной сущностью человека и его телесно-материальной организацией. В конечном итоге, экзистенциальный порыв человека, появляющийся в результате обращения к семантическому миру произведения искусства, обрывается самим временем как силой, несоизмеримой по своим масштабам с материальным сущим: «Никакое оформление мира тел, от веществ и камней вплоть до солнц, не бывает прочным; в их непрерывных изменениях остается то, из чего они возникают. Всякое живое существование постигает смерть. Человек, как живое и в своей истории, узнает на опыте, что все имеет конец» [17, с. 272].

Описать произведение искусства — значит, раскрыть его семантический мир. В обращении к произведению искусства как хронотопу обнаруживаются его смыслы и значения, образ и история, включенность в общее культурное наследие, семантические связи с другими произведениями искусства, влияние на людей, значение для судеб художника, владельца и зрителей. Семантический мир произведения искусства пересекается не только с семантическими мирами других произведений искусства, не только с семантическим миром конкретной культурно-

исторической эпохи, но и с семантическим миром человека, для которого данное произведение искусства является значимым и ценным, несет в себе проблеск свободы и подлинный образ человеческого бытия как такового.

Список литературы

1. Ухтомский А. Доминанта. — СПб.: Питер, 2002.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975.
3. Налимов В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. — М., 1989.
4. Платон. Диалоги. Книга первая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
5. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Политика / Аристотель; пер. С.А. Жебелева, М.Л. Гаспарова. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
6. Платон. Диалоги. Книга вторая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988.
8. Кроче Б. Антология сочинений по философии. — СПб., Пневма, 1999.
9. Лосев А. Самое само: Сочинения. — М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999.
10. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. — Томск: Водолей, 1998.
11. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997.
12. Декарт Р. Сочинения в 2 т.: пер. с лат. и франц. Т. I / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова. — М.: Мысль, 1989.
13. Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты: пер. с нем., глоссарий, послесловие О.А. Коваль, предисловие Е.Ю. Сиверцева. — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
14. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. — М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2006.
15. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. — М.: Республика, 2000.
16. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993.
17. Ясперс К. Философия. Книга третья. Метафизика / К. Ясперс; пер. А.К. Судакова. — М.: Канон* РООИ «Реабилитация», 2012.

[...явление]...

УДК 782/785
ББК 85.31

А.М. ИВАНОВ

ХОР КАК СРЕДСТВО ВОПЛОЩЕНИЯ САКРАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ И СИМВОЛ ПРАВОСЛАВНОЙ ВЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Начиная с середины 1980-х годов, в творчестве российских композиторов возрастает интерес к духовной музыке. В этом контексте автор статьи рассматривает сочинения Родиона Щедрина, выделяя три партитуры, в которых на первый план выходит сакральная тема: Хоровую музыку по Н.С. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия»), оперы «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова». Композитор разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные автором данной статьи между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора. *Ключевые слова:* Родион Щедрин, хоровая музыка, сакральная тема, опера «Очарованный странник», хоровая опера «Боярыня Морозова», «Хоровая музыка “Запечатленный ангел”».

Хор для меня действительно родной дом.
Р. Щедрин [1, с. 12]

Выдающийся русский композитор Родион Щедрин — один из самых известных и востребованных художников в современном музыкальном искусстве. Он универсален в своих пристрастиях: в равной степени

его привлекает музыкальный театр, сфера оркестровой музыки, форма виртуозного инструментального концерта. Однако при необычайной широте творческих интересов композитор неизменно испытывал особенную привязанность к хоровым жанрам. Как известно, в русской музыкальной культуре хоровая музыка играет особую роль; в самом ее звучании словно воплощена идея со-

борности. Для Родиона Щедрина хоровая музыка стала одновременно и вместилищем самых сокровенных мыслей и чувств, и творческой лабораторией, в которой получали убедительное воплощение его композиторские новации.

Очевидно, именно в этом кроется причина завораживающей силы его сочинений для хора. В их числе — несколько хоров *a cappella*, написанных в разные годы; крупные сочинения для хора *a cappella* — «Строфы “Евгения Онегина”» (1981), «Казнь Пугачева» (1981), Концертино (1982), Хоровая музыка по Н.С. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) «Запечатленный ангел» (1988). Огромную роль хор играет в таких произведениях, как «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных (1991), опера «Очарованный странник» (2002), хоровая опера «Боярыня Морозова» (2006).

В хоровых произведениях композитора последних 25 лет особенно заметным становится углубление духовности, сопровождающееся возрастанием роли сакральных мотивов и образов. Данная тенденция заслуживает особого внимания в контексте начатого в России с середины 1980-х годов возрождения интереса к жанрам духовной музыки. Особое внимание с этой точки зрения привлекают три крупнейшие хоровые партитуры Щедрина: Хоровая музыка «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия»), опера «Очарованный странник», а также хоровая опера «Боярыня Морозова», жанр которой не без основания вызывает ассоциации с житием и даже с житийной иконой.

В перечисленных оперно-ораториальных сочинениях Щедрина отражены религиозно-философские взгляды композитора, не отступающего перед сложностью художественных задач и создающего музыку, отмеченную смелостью творческих исканий. Некоторые из его сочинений музыковеды рассматривают как фундаментальные «исследования», посвященные поискам духовного. Так, О. Комарницкая пишет об опере «Очарованный странник»: «Это произведение затрагивает некоторые глубинные, сущностные вопросы, являющиеся актуальными почти во все эпохи, — о трагизме и парадоксальности нравственной жизни, о совести и свободе, об идеалах человека, о любви, сострадании, жертвенности, о дуализме добра и зла, о евангельской морали, о грехе и покаянии, христианском отношении к грешным и злым, о страхе, страдании, человечности, духовности, красоте, смерти и бессмертии» [2, с. 26].

Сакральная тематика и образное содержание названных трех крупнейших духовных произведений композитора позволяет говорить о все более целенаправленном и углубляющемся интересе Р. Щедрина к этой сфере творчества, обретающей с годами новые смысловые акценты, идеи и подтексты. При этом сакральные мотивы и образы, среди которых в сочинениях рубежа веков все яснее и отчетливее начинает звучать тема духовного подвига, сопряженного с необходимостью духовного очищения христианина на его пути к спасению, а подчас и сакральной жертвы, становятся *квинтэссенцией* глубинного смысла музыки.

Для уяснения новых качеств творчества Щедрина необходимо ввести ряд ключевых понятий, складывающихся

в некую терминологическую систему. С ее помощью удастся отчетливее представить динамику композиторского мышления мастера последних двух десятилетий, точнее определить образный строй и идейный подтекст его крупнейших вокально-хоровых сочинений.

В исследовании духовно-религиозной темы в творчестве Родиона Щедрина, думается, стоит использовать понятие «сакральное»¹, несмотря на то, что в русской православной культуре есть более распространенное и чаще употребляемое определение «святое», во многом совпадающее по значению с понятием «сакральное». Различие между ними, вероятно, состоит в том, что понятие «сакральное» не связано с какой-либо религией и потому вполне применимо к разбираемым произведениям Родиона Щедрина. Ибо, при всем множестве их религиозных православных коннотаций они тем не менее, соединяют духовное содержание со светской формой его воплощения (это очевидно уже потому, что все упомянутые сочинения предназначены для исполнения на сцене, а не в храме).

Применительно к музыке Щедрина автор данной статьи использует такие понятия, как «сакральные образы», «сакральные мотивы» (мотив святости, мотив покаяния), «сакральная тема». Все эти понятия в конечном итоге соединяются в стройную и гармоничную структуру *сакрального мира* творчества Родиона Щедрина.

Под сакральными образами подразумеваются те воплощенные в музыке эмоциональные состояния, тембровые краски и специфические по стилю напевы, которые традиционно ассоциируются с богослужением: молитвенные сцены или упоминания о молитве, колокольное звучание или имитация церковно-канонических напевов, а также фрагменты с соответствующими религиозными текстами.

Сакральные песнопения и мотивы в музыкально-художественном контексте названных произведений символизируют устремленность героя к покаянию, искуплению грехов, к духовному очищению, святости, к Богу. Движением героя по избранному пути, обусловленным несколькими сакральными мотивами, определяется развитие и утверждение сакральной темы произведения. Ее постепенное развертывание, варьирование и наполнение соответствующими образами и мотивами сопутствует формированию обширного сакрального мира, представленного наиболее весомо и широкоохватно в опере «Боярыня Морозова».

Изучение хоровых произведений композитора в хронологическом порядке позволяет проследить последовательную эволюцию сакрального начала в его творчестве. Первые предвестники сакральной темы в творчестве Щедрина появляются уже в «Поэтории» (1968), написанной на стихи А. Вознесенского из сборника «Ахиллесово серд-

¹ Латинское слово «sacrum» происходит от индоевропейского корня sak*, что означает присутствие сверхъестественной силы. Религиоведческое понятие «сакральное» намеренно очищено от всех культурно-исторических смыслов и схематически выражает условное разделение всех явлений мира на священные и профанные.

це», и в цикле «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» (1971); но это еще только упоминания о храме, молитве, иконе. Сакральные эпизоды можно обнаружить и в опере «Мертвые души» (толки в городе, отпевание прокурора) как своеобразные отступления композитора от основной сюжетной линии в сферу духовной жизни и церковных традиций. Все это можно было бы рассматривать как своего рода подготовку к становлению сакрального начала в последующих крупных сочинениях композитора.

В дальнейшем же развитии и расширении сакральной тематики в творчестве Родиона Щедрина можно выделить несколько этапов.

Начальной и значительной ступенью на этом пути стала Хоровая музыка «Запечатленный ангел» по Н.С. Лескову в девяти частях, посвященная тысячелетию Крещения Руси. Сакральность повести Лескова — в рассуждении автора об ангеле-хранителе каждого человека, помогающем ему и спасающем его в течение всей жизни.

Другим этапом оказалась опера «Очарованный странник», написанная по заказу Нью-Йоркской филармонии и посвященная одному из выдающихся дирижеров современности Лорину Маазелю, ставшему инициатором создания и первым исполнителем этого произведения. В «Очарованном страннике» композитор стремился передать путь человеческой души к истине и к Богу. Здесь сакральные образы и мотивы (монаха, Креста, Святости, Святой Руси) представлены более полно и развернуто. Впервые у Щедрина от начала до конца произведения прочерчивается линия жизни героя как сакральная тема, объединяющая, казалось бы, разрозненные сакральные мотивы, духовные песнопения и мистические образы-символы в связную последовательность событий. В «Очарованном страннике» на первый план выходит герой, которому предсказан в конце пути приход в монастырь, к Богу. Его покаяние становится венцом и кульминацией всего произведения².

И, наконец, следующий этап — опера «Боярыня Морозова» — повествует о сестрах Морозовой и Урусовой и их трагических судьбах. По жанру это житие. Свято-подвижническая тема в опере проходит как сквозная линия, отмеченная динамикой образов. В опере во всей полноте представлен сакральный мир, сплывающий трех подвижников и мучеников старообрядчества, не отрекающихся от своей веры, до конца отстаивающих убеждения в своей правоте и непогрешимости: боярыню Морозову, ее сестру Урусову и их духовного пастыря протопопа Аввакума.

Таким образом, в хоровом и оперном творчестве Щедрина прослеживается определенная динамика в претворении сакрального начала: от *сакральных образов* и редких небольших эпизодов в сочинениях 1960—1970-х годов, послуживших предтечей сакральной темы, к появлению *сакральных мотивов* (святости, христианской любви, покаяния, духовного очищения на пути к Богу) и утверждению *сакральной темы* в крупнейших произведениях мастера начиная с 1988 года; наконец — к формированию *сакрального мира* как целостного и широкоохватного феномена в хоровой опере «Боярыня Морозова».

В воплощении сакрального начала Щедрин отводит важнейшую роль хору. Именно ему композитор поручает множество ключевых *функций* — исполнительскую, смысловую, драматургическую, звукоизобразительную, формообразующую. Это неудивительно, ведь для творческой манеры Щедрина чрезвычайно характерно очень бережное, внимательное отношение к слову и тексту, носителем которого становятся партии солистов и хора в его крупных вокально-хоровых сочинениях. Многомерное воплощение ключевых образов текстов потребовало от Щедрина использования всех возможностей хора, значительного расширения его звуковой палитры, введения новых приемов и открытия новых возможностей хорового исполнения.

Одна из основных особенностей хорового творчества Щедрина — интерес к необычным, до сих пор не привлекавшим внимание композиторов, *текстам* — от архаических старообрядческих до стихотворений современных отечественных авторов. При этом важной чертой хорового стиля Щедрина оказывается способность передавать разные семантические оттенки текста при помощи чередования или совмещения различных принципов взаимодействия музыки и слова, как, например, в поэме «Казнь Пугачева»: «От слова, наделенного самостоятельным выразительным смыслом, к интонированию отдельных и близких к сонорике словесных построений». А порой певческая просодия сводится «к ритмизованному, невнятному говору, напоминающему скорее гул массы голосов, нежели отчетливое выговаривание фразы» [3, с. 23].

Другая особенность касается самого принципа соединения напева со словом: «В качестве константного признака щедринского хорового стиля выступает принцип синхронного чередования нот и слогов» [3, с. 20]. Чаше композитор выбирает ямбические поэтические размеры, что придает его музыке динамическую импульсивность. Подтекстовка мелодии по принципу «нота — слог», который Ю. Паисов называет «безраспевной хоровой вокализацией» [3, с. 20], а также однократность музыкального воплощения каждой строфы стихотворения определяют высокую смысловую плотность музыкальной интонации, краткость и афористичность формы. Чаше всего это разомкнутые, безрепризные композиции; в репризных формах, как правило, нет возвращения начального текста. Словесное обновление способствует динамизации

² Опера «Очарованный странник» и хоровая музыка «Запечатленный ангел» написаны по произведениям Н.С. Лескова, для которых характерно спокойное, эпически беспристрастное повествование о современной ему жизни. Возможно, именно поэтому Щедрина всегда было очень близко творчество этого писателя. Начиная с 1988 года, композитор трижды обращался к его повестям как к литературной основе своих произведений. По убеждению Щедрина, необходимо читать произведения Н.С. Лескова, чтобы понять страну, в которой мы живем, понять людей и язык, на котором мы говорим.

формы. Если же реприза и содержит словесный повтор, то в варьированном виде.

М. Тараканов отмечает, что в своих хоровых произведениях Щедрин до неузнаваемости видоизменяет традиционные *типы хорового изложения*. Так, например, темы *полифонических* фрагментов, как правило, отмечены краткостью, — по сути, они сведены к темам-формулам; кроме того, такие темы проводятся в разных голосах вариантно. Сочетания этих родственных интонационных формул отличаются подчеркнутой несинхронностью, благодаря чему звучание приобретает пульсирующий характер. Часто такой эффект композитор усиливает, используя пение с закрытым ртом.

Хоровой стиль композитора включает и необычные *приемы звукоизвлечения* — редкую для хорового письма декламационность, шепот, скороговорку, наложение быстро скандируемых фраз.

Хоровая музыка «Запечатленный ангел» написана Р. Щедриным для смешанного хора *a cappella*, изредка поддерживаемого тембром свирели³. Родион Щедрин не рассматривал это литературное произведение как программу своего сочинения; композитор заимствовал из него только отдельные элементы: название, образ свирелиста, сюжетный «Круговорот очищения». Р.К. Щедрин использует здесь строки и фрагменты из текстов всеобщей («Бог Господь и явился нам...»), литургии («Рцем вси...», «Да святится имя Твое»), Литургии Преждеосвященных даров («Да исправится молитва моя»), постной триоди («Егда славнии ученицы...», «Покаяния отверзи ми двери», «Душе моя, восстани, что спиши»). Работая над текстом, композитор также использовал в некотором сокращении и текст молитвы «Отче наш», и отдельные слова из других молитвословий.

Вместе с тем композитор нигде не переходит ту грань, за которой интонируемые слова духовных текстов низводятся до функции колористического компонента. В то же время важную роль в хоровой партитуре произведения играют сонорные эффекты — имитация колокольного звона в IV части (пение на слог «Бом!») и особый прием, используемый в III части (ц. 20) для воплощения тревоги и страшных предчувствий (хор поет на гласные «У...а...», прикрывая и открывая рот ладонью *ad libitum* — *quasi tremolo*).

Необычными выразительными средствами передан и наиболее драматичный момент сюжета — предательство Иуды (IV часть). Здесь композитор применяет остinato альтов и басов, скандирующих на органном пункте гласную «е» в полиритмическом сочетании (у альтов ров-

ные восьмые, у басов — триоли) и на разные слоги — «та», «не» (ц. 28). Появившееся в III части *glissando* используется в IV части четырехкратно, с постепенным увеличением диапазона (октава, децима) и усилением драматизма, достигающего предельной напряженности перед кульминационным по смыслу словом «...предает!» (ц. 30). Непосредственно после этого следует звук, исполняемый, согласно ремарке автора, «как крик, но интонируемый» (с точной нотацией), что создает особый, близкий к театральному, эффект (ц. 30). В последнем проведении тема «Егда славнии ученицы» звучит с оттенком порицания и гнева — этому способствует пение хора «с ударом в ладони и ногой об пол» на каждый слог (ц. 39). При повторении слова «предает» напряженность еще более усиливается и достигает своего апогея. Для этого композиторская ремарка предписывает хористам издать «максимально возможный высокий звук: пение-крик», подготавливаемый восходящим *glissando* (ц. 42).

Воплощению всех смысловых оттенков текста способствует использование Щедриным красочной гармонической палитры, еще более подчеркивающей необычные приемы хорового письма. Терпкие гармонии, секундовые звучности встречаются в каждой части «Запечатленного ангела». Яркий эпизод вводится в распеве IV части (ц. 29) «...и беззаконным судиям», где в музыке соответственно смыслу этих слов нарушаются законы классической гармонии: появляются аккорды нетерцовой структуры, с расщеплением, с внедренными тонами. В момент «пения-крика» звучит аккорд квартовой структуры (IV часть, ц. 30).

Главная проблема, с которой сталкивается современный композитор при работе с богослужебными текстами, — определение круга адекватных смысловому содержанию музыкально-выразительных средств. Эта проблема стояла и перед Щедриным, который хотя и овладел почти всеми новейшими методами композиции, но до 1980-х годов не имел опыта работы в литургических жанрах. Однако композитору, думается, во многом удалось найти ту меру остроты звучания, которая, с одной стороны, соответствует его современному композиторскому слышанию, а с другой — не нарушает общего благоговейного строя музыки, обусловленного в значительной степени тем, что наибольшее число текстовых строк взято из великопостных песнопений, предполагающих совершенно определенный настрой — «радость-печаль».

Предпоследняя, VIII часть «Да святится Имя Твое» («Отче наш») — смысловая и драматургическая кульминация цикла, развертываемая в широком динамическом диапазоне. Здесь трижды звучит сквозной мотив-рефрен цикла «Истинно...», основанный на повторении консонирующего трезвучного аккорда.

Хоровая музыка по Н.С. Лескову «Запечатленный ангел» стала выдающимся хоровым произведением XX века и русской духовной музыки. Это сочинение наполнено множественными стилистическими ассоциациями и техническими приемами, что делает его подлинной энциклопедией русского хорового письма. Здесь

³ Повесть Н.С. Лескова ставит читателя перед дилеммой: что руководит желающими выслушать необыкновенную историю про ангела — желание потешить воображение или увериться во вмешательстве Бога в человеческую судьбу? Сакральность здесь проявляется в рассуждениях автора о существовании ангела-хранителя у каждого человека, который помогает ему и спасает его в течение всей жизни, записывая сделанные добрые дела, способные помочь на Страшном суде, предстать на котором предстоит каждому. Эти суждения ведут к осознанию того факта, что Бог есть, и он, так или иначе, контролирует нашу жизнь и порой вмешивается в нее.

использованы и принцип русского знаменного распева, подразумевающий определенный тип мелодики и плавность голосоведения, и свойственная русскому фольклору подголосочность, и аккордовый склад, и органнне пункты басов-октавистов, и соло дисканта, и эффект реверберации («храмового эха»), и имитирование колокольного звона. Все это создает впечатление, что композитор пытается осмыслить молитвенный опыт в его разных звуковых воплощениях. Использование же церковных текстов и колокольного звона наводит на мысль о реальном существовании сакрального мира, в который композитор вовлекает слушателя.

В опере «Очарованный странник» хор используется как одно из важнейших средств создания ключевых образных сфер: он несет на себе не только изобразительную, но и семантическую нагрузку. Жанр оперы в клавире обозначен как «опера для концертной сцены» для трех солистов, хора и оркестра (в состав которого включены гусли, балалайка и церковные колокола)⁴.

Особенности повести Лескова обусловили оригинальную жанровую разновидность произведения: *опера для концертного зала*, которая сочетает черты оратории, оперы, музыкального жития, пассиона⁵. Сам композитор в 2003 году на встрече с коллективом Академии хорового искусства говорил о своей опере: «По существу это оратория <...>. Хор поет с самого начала и до конца. Партия для хора наитруднейшая. Здесь и молитвы, и колокольные звоны, и пьяные песни»⁶. Черты житийной литературы, характерные для повести Лескова, отражены в следующих эпизодах оперы Щедрина:

- монологи Ивана;
- хоровые песнопения, в первую очередь, унисонные распевы старообрядческого «Бо Господь и явился нам» из древнего чина всенощной, которые обрамляют оперу;
- партии «рассказчиков», по аналогии с повествованием Евангелиста из «Страстей» Баха. Об этой аналогии упомянул сам композитор в 2003 году на той же встрече: «Образцом здесь были для меня “Страсти” Баха — по Матфею и Иоанну» [4, с. 170].

⁴ Не единожды за свой творческий путь Щедрин обращался к нетрадиционным, новаторским жанрам. В 1980-е годы жанровые искания, неизменно характерные для творческой манеры композитора, сосредоточились в области произведений для хора а cappella.

⁵ Несомненно, композитор избрал повесть Лескова «Очарованный странник» первоисточником для своей новой оперы по велению души. Лесков всегда был одним из самых любимых писателей Щедрина. Как и повесть «Очарованный странник», одноименная опера содержит авантурные перипетии, колоритную лексику, но главное в ней — борьба за человеческую душу. Произведению присущи признаки и романа, и старинного сказа, и житийного повествования. В опере есть и молитва, и аскетические православные песнопения, и языческое буйство. Музыкальный язык позволяет ярче раскрыть характер героя, хотя Р.К. Щедрин не включил в либретто многое из повести и оставил только те поступки героя, которые кажутся дикими, но понятными (например, потраченные на певунью-цыганку Грушеньку пять тысяч княжских денег). В то же время в либретто композитор приближает текст к житию (в христианской церкви жития святых публикуются в назидание), что говорит о желании привнести в оперу элементы возвышенного, одухотворенного, что в полной мере служит отражением сакрального содержания.

⁶ Цит. по: [4, с. 170].

Стилистика оперы «Очарованный странник» много-составна; ее образуют несколько комплексов музыкально-выразительных средств, каждый из которых связан с той или иной образно-поэтической сферой. Это отражает лексическую многосложность литературного первоисточника либретто. В опере ей соответствует множество музыкально-стилевых компонентов: темы, стилизованные в духе монастырского пения, песни-романсы, народной песни, цыганской пляски.

Одна из важнейших групп образов связана с богослужебным пением и колоколами — на этом фоне экспонируется портрет Ивана, главного героя оперы. Та же группа образов возвращается в конце его пути, который, по сложности выпавших на его долю испытаний, можно назвать крестным. Так замыкается кольцо, объединяющее эпизоды оперы в целостную структуру.

В Прологе колокольные звучности и секундовые напластования партий хора и солистов создают зыбкое, колышущееся звуковое «видение», с первых же тактов произведения настраивающее слушателя на особый, религиозно-мистический лад. Как и в «Запечатленном ангеле», гармонические средства оттеняют и подчеркивают необычность образа. Ю. Паисов отмечает как одну из стилистических особенностей письма Щедрина его приверженность к свободной трактовке диссонансов — прежде всего, интервала секунды. В итоге ткань уплотняется, а голосоведение освобождается от нормативов классической тональной системы и обогащается большей свободой и выразительностью интонаций.

Роль хора в опере «Очарованный странник» многофункциональна. Хор становится в опере важным действующим лицом, непосредственным участником происходящего на сцене. Одновременно хоровая партия представляет собой своеобразную эмоционально-психологическую и смысловую «декорацию» к развитию действия. Кроме того, хор является *вторым рассказчиком* — в партии хора звучат фразы, объясняющие происходящие события (или предвосхищающие то, что должно произойти). Благодаря разнообразному использованию хора достигается слитность повествовательного начала оперы.

Чтобы создать определенный *эмоциональный фон* событий оперы, Щедрин использует церковнославянские тексты молитв, распеваемые при богослужении и вне его. К первым относится великопостное песнопение *Чертог твой вижду, Спасе*, которое звучит в начале Пролога оперы; ко вторым — девятая молитва из Молитв на сон грядущий, ко Пресвятой Богородице, Святого Петра Студийского: *Пресвятая мать владычица*. Использование богослужебных текстов было органичным и для художественной прозы Лескова. Об этом Щедрин упоминал после написания своего опуса «Запечатленный ангел»: «Лесков там и здесь разбрасывает на страницах повести заглавные строки старообрядческих песнопений, литературные тексты которых частично положены мною на музыку» [3, с. 165].

В либретто оперы композитор иногда воспроизводит текст повести свободно, из-за чего у слушателя возникают

ассоциации с особым типом духовности, опосредованной народной религиозностью. Тексты молитв воспроизведены выборочно, что соответствует оригинальному музыкальному решению. Композитор передает стиль церковного пения, не стремясь к аутентичному звучанию богослужебного песнопения. При этом использованы лишь некоторые фрагменты текста, отрывки из некоторых фраз, словно доносящиеся издалека. Начало молитвы распето в несколько измененном, упрощенном виде.

Нецерковный, народный тип духовности, образ которого воссоздает в своей опере композитор, наиболее явно предстает в четвертой сцене оперы, «Моления Ивана (ария с хором)», где в партии Ивана, взывающего с молитвой к Богородице и Николаю Чудотворцу в момент мучений горящими углями, звучат следующие слова: «Николай Угодник, во исходи душе моя, помози мне окаянному!.. Лебедики мое, голубика мое, лебедики мое, голубчики сердешнае... Лебедики мое, помогите, помогите, помо... Мать пресвятая, мать Владычица, да укрепиши и благая твориши. Умоли Господа Бога избавити мя от мытарств... Был от плена чудом спасен. О, Русь святая!..».

Важна и *формообразующая роль* хоровой партии в опере. Так, повторение текстовых фрагментов создает рефренность, способствующую единству драматургии произведения. В качестве примера приведем начало шестой сцены («Рассказ Ивана Северьяновича (речитатив)»), где речь главного героя, как и в первой сцене, накладывается на хоровой фон, смысл которого определяется текстом «Бог Господь и явился нам благословен грядый во имя Господне, во имя Господне...». Последняя реминисценция этой темы звучит в конце оперы, в шестнадцатой сцене (Эпилог), после драматической кульминации и оркестровой постлюдии (Плачи). Таким образом, произведение как бы свертывается, замыкается в кольцо. Это одновременно становится и признаком эпической драматургии, сразу ставящим оперу Щедрина в положение сочинения-преемника великих традиций русской композиторской школы, и окутывает его покровом тайны, неразгаданности, «запечатленности», что оказалось для музыки Щедрина не менее органичным, чем для творений Лескова.

Опера Р. Щедрина «Очарованный странник» — произведение, необычайно богатое стилистическими связями с самыми разными пластами русской культуры и искусства: со стилистикой древнерусских песнопений, с музыкой русских композиторов, современников Лескова, — Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, с песенным фольклором, бытовой музыкой. В том, чтобы воссоздать эту яркую и многосоставную картину, состоит одна из важных исполнительских задач, встающих перед интерпретаторами произведения. Только в условиях ее решения можно подойти к воплощению глубокого смысла оперы, который Ю. Паисов называет определенным приближением «к духовному миру, этическим ценностям и мирозерцанию романтической эпохи, отраженным в русской литературе XIX века и талантливо воплощенным в музыке крупнейшего современного мастера оперного жанра» [5, с. 371].

В поздней опере Щедрина «Боярыня Морозова» значимость хоровых приемов определена уже самой жанровой спецификой произведения. Исследователи указывают на близость оперы как баховским Страстям, так и античным трагедиям. Об этом говорит, в частности, О. Романцева: «Чтобы еще больше обострить конфликт в “Боярыне Морозовой”, Щедрин использовал принцип античной трагедии. В его опере участвуют только четыре героя... Композитор создал новый жанр — “русская хоровая опера”, где хор заменил оркестр и, как в древних трагедиях, то конфликтует с героями, то комментирует события, то вместе с ними оплакивает погибших. Щедрин не стал загромождать оперу жестокими, натуралистическими подробностями. У него получилась скорее притча о вере, напоминающая современный вариант “Страстей” Баха» [6].

Как и в пассионах, огромную роль в «Боярыне Морозовой» играют хоры, которые в различные моменты действия отражают разные противоборствующие силы конфликта. Можно провести параллели между хорами в «Боярыне Морозовой» и баховскими хорами-turbae и «мадригальными» хорами.

Первый тип хоров связан с драматургической линией царя Алексея Михайловича: они олицетворяют завистливую толпу, царскую челядь, карателей-палачей. По словам М. Булошниковой, «хор передает здесь земные, низменные чувства: злобу, зависть, жестокость, агрессию, выполняет действенно-изобразительную функцию в драматургии оперы» [7, с. 9—10]. Второй тип хоров резко отличается от первого и своими выразительными средствами, и той ролью, которую они играют в драматургии оперы: «Хоры, аналогичные мадригальным, характеризуются молитвенным звучанием и, словно голос неба, переносят действие в метафизическую плоскость; наряду с плачами Аввакума, они комментируют происходящее с надвременных позиций» [7, с. 9—10].

В качестве примера хора первого типа можно привести хор «Анафема» (№1 оперы). Слово «анафема» повторяется многократно, словно раскатистое эхо, переходя от партии к партии, громкогласно «прокатываясь» по всему диапазону хоровых партий, от басов до сопрано. В последний раз оно звучит у всего хора в динамике *fff*, партию сопрано дублирует партия трубы, тремоло ударных создает предельное напряжение. Здесь Щедрин использует необычный эффект: «свист в хоре (1—2 чел.) *ad libitum*». В следующем разделе хор звучит как важнейшая часть всей партитуры, сопровождающей солирующие голоса: в партии басов проходит остинато восьмых, исполняющихся *staccato* с закрытым ртом (ц. 2). Их партия начинается с тех же звуков, что и партия литавр, вступающих на два такта ранее; это уподобление оркестровой и хоровой линий подчеркивают единство их трактовки инструментальной. Далее в хоровом разделе (с ц. 16) хоровые партии нотированы, но в динамике *pp* аккорды в тесном расположении звучат как сдвленный шепот. «Отрекитесь», угрожает хор, которому вторит тихий рокот литавр. Сдерживаемое напряжение внезапно прорыва-

ется: на словах «царь державный» композитор меняет динамику на *subito forte* и перемещает в верхний регистр партии и женских, и мужских голосов (три такта до ц. 17).

Хором второго типа оказывается второй номер «Две сестры (боярыня Морозова и княгиня Урусова)». Это молитва к Богородице, которую возносят сестры. Хор женских голосов, поющих с закрытым ртом, окружает голоса солисток словно бы светящимся нимбом.

В дальнейшем хоры двух типов чередуются, определяя выразительный драматургический рельеф всего произведения. Так, третий номер «Угрозы» ярко контрастен предыдущему: если музыка «Двух сестер» была словно бы пронизана светом, то здесь, наоборот, палитра красок резко темнеет (в начале номера в партии хора выделены басы). Диалог царя и княгини Морозовой проходит под «аккомпанемент» аккордов хора, исполняемых *staccato* в динамике *pp*, которые вместе с остинато ударных вызывают ассоциации с истязаниями, побоями. Постепенно аккордовая фактура разрастается, поднимаясь во все более высокий регистр, где крайне напряженно звучат голоса хора, как бы дублируя на *fff* царский приказ: «Феодосия, царская кравчая, и сестра ей княгиня Урусова, оставьте распрю, креститесь тремя персты!».

В пятом номере «Убийство сына Морозовой», продолжая линию хоров-*turbae*, Щедрин использует один из своих излюбленных приемов хорового письма: очень легкая, «бестелесная» скороговорка в хоровых партиях звучит с почти инструментальной подвижностью. Благодаря этому удается на протяжении долгого времени удерживать слушателя в постоянном напряжении. Подчеркнуто нейтральный тон повествования о страшном событии — убийстве ребенка, — воздействует сильнее, чем более традиционные средства (способность композитора «спокойно», со сторонней

объективностью говорить о самых страшных вещах была неоднократно отмечена критиками).

В каждом из рассмотренных примеров необычные вокально-хоровые приемы используются композитором для точной передачи смысла текста. Р. Щедрин разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении своего творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные в данной статье между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора. Они были написаны в разное время, но каждое из них содержит сакральную квинтэссенцию; каждое, так или иначе, является размышлением композитора над вечными вопросами: веры, жизни и смерти, греха и искупления.

Список литературы

1. Дараган Д. Обращение к истине // Советская музыка. — 1989. — № 5.
2. Комарницкая О. «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.
3. Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. — М., 1992.
4. Академия хорового искусства: от училища к вузу / сб. статей и материалов; отв. ред. Ю. Паисов. — М., 2006.
5. Паисов Ю. Долгожданное возвращение «Странника» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / сб. статей; ред.сост. Е. Власова. — М., 2007.
6. Романцева О. Боярыня без музыки. — Новые известия. — 2006. — 1 нояб.
7. Булошников (Тихонова) М. Опера «Боярыня Морозова» Р. Щедрина: к проблеме жанрового архетипа // Музыка и время. — 2011. — № 3.
8. Денисов Н. «Боярыня Морозова»: новая хоровая опера или думы о судьбе России? // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.

УДК 008; 78 (4/9)

ББК 71.4; 85.31

Е.В. САНИЧЕВА

ОПЕРА КЛААСА ДЕ ВРИСА «КОРОЛЬ ВЕРХОМ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Рассматривается опера современного нидерландского композитора Клааса де Вриса «Король Верхом» на его собственное либретто по роману Вирджинии Вулф «Волны». Исследуются особенности оперного либретто, опирающегося на литературу «потока сознания», и его реализацию в музыке. Драматургия произведения прослежена в широком культурном контексте, включающем воздействие импрессионизма, экспрессионизма и неоклассицизма, обогащенных новейшими композиторскими техниками. Анализируется также постановка оперы Кристофом Марталером, осуществленная в Брюсселе (Бельгия, 1996).

Ключевые слова: нидерландский композитор Клаас де Врис, литература «потока сознания», импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, Роттердамская композиторская школа.

Композитор Клаас де Врис (Klaas de Vries, род. 1944), один из основателей Роттердамской композиторской школы. Среди его учителей — Отто Кеттинг (O. Ketting, Нидерланды), учившийся у К.-А. Хартмана, и ученик О. Мессиаана и В. Фортнера Милко Келемен (M. Kelemen, хорватский композитор, проживающий в Германии). Произведения де Вриса регулярно исполняются не только в Нидерландах, но и за их пределами, в том числе такими коллективами, как Аско/Шёнберг Ансамбль (Asko/Schoenberg Ensemble) под управлением дирижера Райнберта де Лей (Reinbert de Leeuw), Ройал Концертгебау оркестр (Royal Concertgebouw Orchestra), Резиденс оркестр (The Residence Orchestra), Голландский симфонический оркестр (Holland Symphony Orchestra) и Роттердамский филармонический оркестр (Rotterdam Philharmonic Orchestra).

Начиная с 1975 года Клаас де Врис — преподаватель Роттердамской консерватории; с лекциями и мастер-классами он посещал университеты и консерватории Гааги, Амстердама, Брюсселя, Парижа, Москвы, Сан-Франциско и Бостона (Консерватория Новой Англии и Гарвард). Клаас де Врис — дважды лауреат награды Matthijs Vermeulen Prize¹: за сочинение *Discantus* (в 1982 году) и за произведение «Король Верхом» («A King, Riding»), которое композитор определил как «сценическую ораторию» в 1998-м; (годы написания оратории — 1993—1995). Премьера была осуществлена 21 мая 1996 года в рамках Голландского фестиваля прославленным оперным коллективом «La Monnaie» (Брюссель, Бельгия), под руководством режиссера К. Марталера, творчество которого уже не одно десятилетие привлекает к себе внимание знатоков и любителей театра.

Оратория от оперы отличается отсутствием сценического действия². Следовательно, жанр «сценической оратории» содержит в себе две потенциальные возможности реализации — как оперы (с декорациями, костюмами, сценическим движением) и как концертного произведения, где перечисленные постановочные элементы отсутствуют. Поскольку для премьеры был избран именно первый вариант, в рамках данной статьи «Король Верхом» рассматривается с точки зрения оперного жанра³. По всей вероятности, особый жанровый подзаголовок говорит о том, что в произведении роль внешнего сценического движения не столь важна — возможна сценическая статичность при возрастающей роли рефлексии, лирико-философских обобщений, когда на первый план выступает синтез слова и музыки.

¹ Matthijs Vermeulen Prize (Matthijs Vermeulen Award — eng.) — престижная композиторская награда в Нидерландах, названная в честь голландского композитора Маттаиса Вермёйлена (1886—1967).

² Как известно, история оратории начинается со «священной оперы» Э. де Кавальери «Представление о душе и теле» (1600). В дальнейшем пути оперы и оратории разошлись, чтобы дать в XIX, и особенно в XX столетии разнообразные обновленные формы синтеза двух родственных жанров. Возникают жанры «драматической легенды» («Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, 1846), оперы-оратории («Царь Эдип» Стравинского, 1927), сценической оратории («Жанна д'Арк на костре» Онеггера, 1936), сценической кантаты («Кармина Бурана» Орфа, 1936) и др.

³ В каталоге Donemus жанр «Короля Верхом» обозначен как опера [1]. «Король Верхом», по сути, вторая опера композитора, законченная спустя двенадцать лет после его первой оперы «Эрендира» (1984).

Опера «Король Верхом» — одно из самых известных и значительных произведений композитора. Либретто (на английском языке) создал сам Клаас де Врис по мотивам романа «Волны» (1931) выдающейся писательницы XX века Вирджинии Вулф⁴. Почему так часто сегодня пишутся оперы на английском языке? В данном случае — это язык литературного первоисточника. Но также есть и другая причина: исполнение оперы на английском языке дает возможность понять ее в большинстве стран цивилизованного мира. Помимо текстов Вулф, либретто включает стихи португальского поэта Фернандо Пессоа на языке оригинала. Думается, для композитора была важна именно «аутентичность» оригинальных текстов, «музыкальность» которых неминуемо утрачивается в переводах.

Произведения В. Вулф, наряду с романами М. Пруста и Дж. Джойса, сегодня стали классическими примерами литературы «потока сознания» (заимствованный из психологии термин «поток сознания» был использован Вулф в ее литературно-критических статьях для определения техники модернистского романа) [2]. Романы В. Вулф необычайно сложны по структуре и в значительной степени автобиографичны. Фантазийность этого автобиографизма подтверждает высказывание из дневника писательницы: «Я иллюзионирую, и до какой-то степени умышленно, не доверяя реальности — она обесценена. Пойдем дальше. В состоянии ли я воссоздать истинную реальность? Или я пишу эссе о самой себе?» [3, с. 92].

В. Вулф интересует, прежде всего, субъективный мир человека, его подсознание, воспоминания, ассоциации. Исследователь творчества В. Вулф дает следующую характеристику ее авторского стиля: «Вулф не перестает экспериментировать с новыми формами, “свежими” техниками, постоянно пробуя приблизиться к цельному выражению жизни, взятой как процесс. Она всеми путями стремится к художественной истине, отражающейся в равной степени не только в том, что произнесено, но и в том, каким именно образом это произнесено. Общепринятая форма коммерчески написанных романов не отвечает ее внутренним требованиям художественной правды: слишком большое количество стереотипов, имеющих дело лишь с отдельными аспектами человеческой жизни (роль которых порядком преувеличена), наскоро и небрежно скрепленных цепью совпадений, катастроф, грубых “склеек”. Каким же образом, — размышляла Вирджиния Вулф, — возможно отыскать форму, что следовала бы за объектами описания в самую глубь жизни, за ее поверхность, как свободное выражение мысли, чувства, интроспекции?» [4, р. 1398].

Романы Вулф рефлексивны, а герои в них являются своеобразными «зеркалами», в которых отражается личность писательницы. В опере, как и в романе, шесть действующих лиц — трое мужчин (Луис, Невилл и Бернард) и три женщины (Рода, Джинни и Сюзан). Они вспоминают детство, юность, расставание со своим другом Персива-

⁴ По роману «Волны» в 1982 году (к столетию В. Вулф) голландским режиссером Аннетте Апон был снят фильм, музыку к которому написал известный голландский композитор Луи Андриссен).

лем, которого они идеализируют, и затем переживают его смерть. У шести персонажей есть общая черта: они все влюблены в Персиваля, седьмого персонажа, который и является, по сути, главным героем романа. Обожаемый всеми Персиваль покидает Англию, в честь чего приглашает друзей на прощальный обед, на который сам не приходит (ситуация, очень близкая той, которую смоделирует Беккет в знаменитой пьесе «В ожидании Годо», 1948). Затем из текста либретто следует: Персиваль погиб в результате несчастного случая, и каждый из оставшихся шести героев по-своему реагирует на эту утрату:

Невилл, Луис, Бернард: Его лошадь споткнулась; он был сброшен. Он был затоплен грохотом барабанов в его ушах. Потом — порыв ветра, разбивший мир; его дыхание было тяжелым. Он умер в то мгновение, когда упал.

Рода: Это — факт. Мы все приговорены, все из нас.

Джинни: Но вы не сломаете меня. В этот момент мы все вместе.

Рода: Явись, боль, вскорми меня. Я рыдаю, я всхлипываю.

Невилл: «Ах, ах», плакала она. Она наполнила нас плачем. Но и только. И что есть плач?

Рода: Ах, спаси меня!

Невилл: Они пришли со своими скрипками; стой; считай; кивни; вниз направлены их смычки.

Рода: Не будет больше странничества; это конец. Я иду. Я освобождаю нерастратенные, неиспользованные желания. Я бросаю мои фиалки, мой дар Персивалю⁵.

Во главу угла поставлен вопрос о подлинности самой сущности личности. Шесть монологов шести персонажей романа легли в основу композиции оперы, и иллюзорное бытие лишь упоминаемого героя — Персиваля, отраженного во внутреннем мире каждого, — равно как и самих шести персонажей, становится движущей силой оперы. Является ли Персиваль в романе реально существующим или вымышленным персонажем — вымышленным другими героями романа, по мнению Клааса, остается загадкой. В конечном итоге Персиваль воплощает несбывшиеся юношеские идеалы героев, их «золотые годы». Де Врис формулирует это так: «Говоря логически, в романе так и не дается ответа на вопрос, существует ли Персиваль в действительности, либо он является только родом коллективной фантазии, идеальным другом для каждого, которого дети часто выдумывают в разгар игры. Персиваль неизменно сохраняет ореол мечты, юности, детства, идиллии. Несомненно, для Вулф Персиваль воплощает в себе черты ее умершего брата, он ее личный “идол”. Мне нравится то, что в романе идет речь о мелких происшествиях, незначительных событиях и эмоциях, вызванных ими. Далее ход романа становится более автобиографическим, личностным, но, несмотря на это, в нем отсутствуют драматические, шокирующие события или героические свершения. Гибель Персиваля, являющаяся

невосполнимой потерей для всех шести персонажей романа, становится кульминацией, переломным моментом произведения» (цит. по: [5, р. 11]).

В действительности же «реальность» существования Персиваля у Вулф не вызывает сомнений. Иллюзорная же, «пограничная» роль героя — особенность индивидуальной трактовки романа композитором, придающая опере необычайную глубину и эффект «отзеркаливания» персонажей. Обусловленное значительно сокращенным, по сравнению с романом, количеством текста, поэтически-недосказанное либретто оставляет не меньше простора работе воображения, чем, к примеру, абстрактная живопись.

Решение сочинить оперу пришло в то время, когда Клаас де Врис писал ряд инструментальных пьес по заказу отдельных исполнителей. Неожиданно эти различные замыслы объединились. Вот как сам композитор описывает начало своей работы: «Вначале роман не имел вовсе никакого отношения к сольным пьесам, но позже оба произведения (собственно опера и серия сольных пьес. — Е.С.) просто-напросто “вложились” друг в друга; в конечном счете, сама Вулф называла “Волны” “серией драматических высказываний”. Внезапно я увидел структуру книги, как на ладони; с одной стороны — интродукции с их циклической формой “широкого дыхания”, с другой — несколько отдельных персонажей, один среди которых поочередно выступает на передний план, становясь солистом, в то время как остальные остаются фоновой группой. Структура романа сама по себе уже являлась музыкальным произведением» (цит. по: [5, р. 4]).

Шесть персонажей представлены в опере шестью певческими голосами, а также шестью солирующими инструментами. Можно провести аналогию с творчеством К. Штокхаузена, у которого в грандиозном оперном цикле «Свет» три персонажа представлены одновременно вокалистом, инструменталистом и танцором. Этот принцип, принятый Клаасом де Врисом, согласуется с мыслями Вулф, которые она изложила в своем дневнике: «Сейчас я уверена, что у всех людей множественная структура сознания <...> Эту множественную структуру трудно передать, но я все время к этому возвращаюсь» [3, с. 109].

То, на что был направлен творческий поиск В. Вулф, интересовало и многих крупнейших философов XX века. В философии Эдмунда Гуссерля тема конституирования сознанием «других я» рассматривается в качестве специфического предмета в составе трансцендентального поля опыта. «Другие я», согласно Гуссерлю, являются фактами феноменологической сферы, аналогично другим предметам. Однако сам механизм конституирования данных фактов обладает следующей спецификой: «другие я» воспринимаются таким же образом, как воспринимаются «вещи», или даже в их качестве, иными словами, они воспринимаются в качестве *объектов мира*. При этом они же мыслятся сознанием как субъекты, непосредственно воспринимающие тот же самый мир, что и «сознание я», а также как имеющие способность воспринимать «мое я» в качестве *другого* для них самих. «Мир другого», или «других», оказывается, таким образом, своего рода «объ-

⁵ Либретто опубликовано в приложении к лицензионным CD (перевод автора статьи. — Е.С.). Перевод сверен по клавиру и партитуре оперы.

ектом интенции», воспринимающим в качестве особого замкнутого «мира». Следовательно, отсутствующие в мире данного сознания предметы представляются ему как «несвойственные», не имея характеристики «свойственности», «принадлежности» (*Jemeinigkeit*). В этой цепи преобразований соответственным образом меняется и облик самого воспринимающего «я», лишь в этой непосредственной связи и предстающего как «мое», иными словами, не являющегося отдельным, чужим.

В феноменологии Гуссерля необычайно важным оказывается процесс, осуществляемый сознанием воспринимающего «я» в направлении принятия чужого «я» как в действительности существующего, подлинного. Данный процесс вначале происходит по аналогии с процессом восприятия «вещественных» данностей, объективно взятой реальности мира.

Но это лишь одна составляющая процесса. Далее совершается трансцензус — переход за пределы горизонта непосредственно ощущаемой «вещной» реальности. Затем в целостную ткань восприятия вплетаются различия, проводимые между восприятием Другого как предмета и восприятием другого как другого «я». Таким образом, два полюса возможностей, реальное и «вымышленное», дополняют друг друга в текстуре восприятия и, дополняя друг друга, подводят воспринимающее «я» к признанию в другом другого «я», остающегося до конца другим, никак не сливающегося с воспринимающим «я». В результате трансцендентальной интересубъективности коррелятивный воспринимающему сознанию ряд предметного мира становится общим полем восприятия.

Согласно философии экзистенциализма, бытие, не являющееся ни реальностью эмпирического порядка, данной во внешнем восприятии, ни рационально организованной конструкцией, может быть постигнуто исключительно интуитивным образом, как некая целостность, в которой нет разделения на субъект и объект. Для структурирования данной субстанции, или «экзистенции», представители направления «экзистенциализм» (например, М. Хайдеггер), часто используют феноменологию Гуссерля, видя в качестве основной составляющей сознания его направленность, в качестве действия — интенцию.

Значение интуитивного начала в композиторском творчестве трудно переоценить. В этой связи становится ясным, что же привлекло Клааса де Вриса в творчестве Вирджинии Вулф, использующем повествование в виде особого внутреннего монолога, — «потока сознания». Для этой манеры повествования характерно детальное описание момента, внутренних психологических «отпечатков» и впечатлений в том порядке, в каком они возникают непосредственно в сознании. Хронотопу такой формы в высшей степени свойственна неопределенность, относительность, так как события — предметы монолога, возникающие в сознании героя, невозможно отнести к какому-либо конкретному времени и пространству. В центре субъективного внимания повествователя — всецело содержание сенсорного впечатления, фрагментарное и иррациональное, максимально отодвинутое от точки фокуса внимания,

«ненаправленное». Повествование в этом случае представляет собой своеобразное «путешествие» в глубины человеческого сознания, в ходе которого, ассоциативно и разрозненно, у героя возникают воспоминания о событиях, время и место которых становятся «игрушками памяти».

Структуру анализируемой книги Вулф часто сравнивают со структурой музыкальной пьесы. Через появление интермедий, не связанных напрямую с основным текстом, организуется большая циклическая форма, и взаимодействие шести персонажей образует своего рода игру в разнообразные темы и контрапункты. Писательница Маргерит Юрсенар (*M. Yourcenar*), автор перевода романа на французский язык, говорит в предисловии: «В этой книге шесть героев, подобных музыкальным инструментам. Я была заинтригована идеей создания романа, написанного по законам музыкальной пьесы, и перенесу эту схему в мои собственные произведения»⁶.

Бернард: Я вижу кольцо!

Все: Бернард говорит.

Сьюзан: Я вижу кусок бледно-жёлтого!

Все: Сьюзан говорит.

Рода: Я слышу звук!

Все: Рода говорит.

Невилл: Я вижу шар!

Все: Невилл говорит.

Джинни: Я вижу малиновую кисточку!

Все: Джинни говорит.

Луис: Я слышу, как что-то топает!

Все: Луис говорит.

Сьюзан: Я видела, как она поцеловала его.

Луис: Она поцеловала меня. Всё смешалось!

Джинни: Я поцеловала тебя. Я танцую. Я — струюсь.

Сьюзан: Я видела, как они целовались.

Бернард: Я видел, как ты уходила. Я слышал, как ты плакала. Я следовал за тобой.

Сьюзан: Я люблю и я ненавижу. Я — ребенок.

Бернард: Мы фразами смешиваемся друг в друга. Мы превращаемся в туман.

Сьюзан: Я связана одинокими словами, но ты, ты поднимаешься выше, ты ускользнешь.

«Работая над либретто, — говорит Клаас де Врис, — я свел к минимуму роль романа как источника фактических сведений, оставив только контур, абрис, синопсис с присущей ему выразительной силой и своеобразием. Название “Король Верхом” (“*A King, Riding*”) я взял из фразы романа “Король, скачущий Верхом по смутным водам” (“*A King, riding on random water*”)»⁷.

Бернард: В этом — будущее. Последняя и самая яркая капля. Дадим ей упасть в этот грандиозный и прекрасный момент. Что дальше? Что снаружи? Мы сумели доказать, сидя и разговаривая за едой, что мы способны пополнить сокровищницу проходящего момента. Мы — не

⁶ Цит. по: [5, р. 11].

⁷ Цит. по: [6, р. 5].

рабы, приговоренные вечно отбывать наказание. Мы не овцы, покорно следующие за хозяином. Я знаю, что он король. Я знаю, что я король. Король, верхом скачущий по смутным водам.

Джинни: Мы знаем, что он король.

Сьюзан: Я знаю, что он король.

Рода: Мы знаем, что ты король. Ветер; остроконечные облака передвигаются по темному небу, как гладко отполированные кости кита.

Все прямые характеристики, например, там, где персонажи говорят о Лондоне 1920-х годов, не вошли в текст либретто. Также Клаас де Врис добавил часть текста из более ранних версий романа, не включенных в окончательный вариант: «Мне понравились несколько фраз из ранней версии, и я счел целесообразным их использование в либретто оперы. Таким образом, после всей проделанной работы, у меня получилось количество текста, при котором я мог бы написать оперу на четыре, пять часов. Все же, приступив к написанию музыки, я уменьшил окончательный объем до двух часов с четвертью» [6, р. 5].

В своем дневнике Вулф характеризует процесс написания «Волн» как «имеющий больше отношения к ритму, чем к четкому сюжету» [5, р. 11]. Писательница явно в большей степени отдает предпочтение ритмической организации прозы, чем последовательному рассказу. И в соответствии с подобной расстановкой сил — надо сказать, отличающейся от установившейся традиционно-нарративной — постоянно чувствует себя обязанной «кинуть читателю спасательный круг». Кейт Флинт (K. Flint) в предисловии, написанном к английскому изданию, замечает, что для Вулф поэзия означает союз ритма и звука [5, р. 11].

Размышляя над формой романа, писательница часто слушала поздние сонаты и квартеты Бетховена. Возможно, именно поэтому текст романа буквально напоен музыкальностью и полифоническими приемами, такими, как передача темы от одного «инструмента» к другому (имитационный и подголосочный склад полифонической музыкальной ткани)⁸. Продолжая тему звуков и рифм, нельзя не отметить, что Вулф обильно использует аллитерации и ассонансы (звукосмысловые комбинации) скорее в эмоционально-красочном, нежели в смысловом аспекте. Также Вулф стремится запечатлеть в текстах разнообразные краски окружающего мира, их блики, отсветы, игру света и тени.

Бернард: Не могу выдержать бремени одиночества. Когда я не вижу слов, закручивающихся, как кольца дыма вокруг меня, я окружен темнотой — я ничто. Я начинаю существовать, только когда кто-нибудь скажет что-нибудь,

бросающее на меня свет. И потом как чудесно закручивается дым моих фраз, поднимаясь и падая поверх красного лобстеров и желтого фруктов, вплетая их в гирлянду Прекрасного. Мне интереснее пролетающий момент, чем любой из вас. Вот только я буду забыт; когда стихнет мой голос, вы не вспомните обо мне, уцелевшем в эхе голоса. Неподвижно вглядываясь в приближающуюся и ускользающую нить.

Клаас де Врис замечает: «По моему мнению, “Король Верхом” получился более прозрачным, прямолинейным, чем книга. Стоило мне начать думать об этой вещи как о музыкальном произведении, форма сложилась сама собой. Также и подразумеваемые связи между персонажами, тот факт, что они, по сути, образуют единый организм, стал намного более явным. Известно, что Вулф была раздосадована и разочарована тем, что ей не удавалось “заставить” шесть персонажей появляться и говорить одновременно — таким образом, то, что в литературе невозможно по определению, становится легко достижимым в музыке» [6].

В оперу также включены три стихотворения одного из любимых поэтов Клааса де Вриса — Фернандо Пессоа, подходящие по настроению к роману В. Вулф⁹. Три раздела, в которых появляются стихотворения Пессоа, названы композитором «Гетерофония I», «Гетерофония II» и «Гетерофония III». Драматургические функции их различны: в то время как «Гетерофония I» служит эпилогом для первой части, «Гетерофония II» и «Гетерофония III» являются интерлюдиями внутри второй части оперы.

Гетерофония I

Хочу быть свободным и неискренним
Без доверия, привязанности и места
Не запирайте меня в тюрьме любви,
Не любите меня, мне ненавистно это.

Когда я пою правдиво,
Когда я плачу о случившемся.
Это оттого, что чувства исчезают,
И я не верю, что это я.

Я случайный знакомый себе самому,
Пророк музыки ветра
И моя бродячая душа —
Песня странника¹⁰.

Композитор считает: «Ряд ситуаций в романе “Волны” делает, несомненно, возможным привлечение стихотворений Пессоа. Так, в определенный момент Рода (один из персонажей) поет: “Погасли светила мира”» [5, р. 14].

⁸ «Накануне, слушая бетховенский квартет, — фиксирует Вулф в дневнике, — мне пришло в голову связать все соотносимые между собой куски в финальной речи Бернарда и закончить ее словами “О, одиночество”: таким образом он свяжет все сцены и избавит меня от ложного шага. А я покажу, что доминирует тематическое движение, движение, а не волны; и индивидуальность; и вызов; но не уверена в движении с художественной точки зрения; потому что в конце для соблюдения пропорций нужны волны, чтобы получилось завершение» [3, с. 197].

⁹ Фернандо Антонио Ногейра Пессоа (Fernando Antonio Nogueira Pessoa) (1888—1935) получил известность как обладатель своеобразного оригинального поэтического «почерка», а также благодаря тому, что многие его произведения написаны под разными именами, то есть его гетеронимами. Поиски индивидуального «Я» и границ этой индивидуальности, реальной либо отраженной, а также сложные взаимоотношения этих вымышленных «персонажей» — гетеронимов — являются центральной темой его творчества, а также «творчества в творчестве», «игры в игре».

¹⁰ Перевод автора статьи.

Пятый эпизод

«*Lamento на смерть Персиваля*»

Невилл, Луис, Бернард: Он мертв. Он упал. Его лошадь сделала неверный шаг. Она сбросила его.

Рода: Всё позади. Светочи мира ушли.

Сьюзан: Дадим свету разлиться снова — скажем, что этого не происходило. Но это правда.

Стихотворение «Отречение», рассказывающее о короле, который прощается со всеми своими владениями, подходит к контексту как нельзя лучше. Три стихотворения Пессоа в музыкальной ткани оперы играют роль смысловых опор. Как отмечает сам композитор, «роль стихотворений Пессоа — моменты умышленного слома движения оперного действия, подобно роли хоралов в Страстях Баха» [5, р. 14].

Опера «Король Верхом» написана для шести вокалистов, семи солистов-инструменталистов, трех инструментальных ансамблей¹¹ и электроники: в создании последней принял участие Жан-Марк Сьюллон (Sullon) из Валлонского Центра исследований и музыкального образования. Каждый персонаж наделен своим инструментальным «отражением»: Джинни — колоратура и скрипка, Сьюзан — лирическое сопрано и виолончель, Рода — меццо-сопрано и альт, Невилл — контратенор и флейты, Луис — тенор и рекордеры, Бернард — баритон и кларнеты (альтовый, басовый и контрабасовый), Персиваль же представлен танцором и тембром солирующей трубы. В увертюре каждый сольный инструмент имеет самостоятельную каденцию, тогда как позже в ткани оперы каждый из солирующих инструментов выступает уже в паре со своим вокальным «двойником».

Музыкальная ткань оперы состоит из нескольких слоев, символизирующих собой множественную структуру личности и ее отражений. Первый слой ткани образован певческими голосами, второй — их отражениями в инструментах *solo*, третий — электронными звучаниями, в которых можно различить несколько размытые тембры солирующих инструментов. Эти три слоя полифонически поддержаны участниками трех инструментальных ансамблей, объединяемых в отдельные моменты в экспрессивные оркестровые *tutti*.

Гармоническую основу оперы определяет лейтаккорд, являющийся базисом для всех остальных аккордов и гармонических структур. Этот лейтаккорд, делающий гармонический язык оперы диссонантно-хроматическим и динамичным, является, по сути, комбинацией наложенных друг на друга нескольких малых мажорных септаккордов. По очертаниям фактуры опера представляет собой одну большую мелодию, разделенную на множество голосов, с применением полифонии и эффекта отражений, мелких изменений и отголосков (что реализуется, в том числе, и средствами электроники). В ритмическом отношении в тексте оперы можно найти множество симметричных ритмов.

Важно упомянуть и использование в опере *quasi*-барочных риторических фигур. За солирующими инструментами закреплены определенные «роли», то есть определенные интервальные и ритмические фигуры, выражающие эмоциональные аффекты персонажей. Так же произведение выстроено по образцу «Страстей» Баха: материал сольных вокальных высказываний разрабатывается в следующих за ними инструментальных и ансамблевых разделах, написанных по модели хоралов и мадригалов эпохи барокко с использованием полифонической техники.

Опера состоит из двух частей, примерно равных по размеру. Увертюра длится 31 минуту (из 51 минуты всей первой части). «Выразительное описание зарождающегося дня подтолкнуло меня к мысли сочинить начало оперы “из ничего”», — говорит композитор [6]. На самом деле, увертюра, и вместе с ней вся первая часть, начинается почти неощутимо. Создается впечатление, что музыка начинается сама собой, из таинственных неопределимых звуков и шумов, производимых публикой и настройкой оркестра. Музыкальные события начинаются тишайшими электронными звучностями, затем возникает шепот певцов, слышен тихий шум перекачивающихся камней, присоединяются отдельные ударные инструменты и следует тихое звучание всего оркестра (стоит вспомнить, что роман открывается описанием моря, спящего в полутьме рассвета)¹².

Первый и второй эпизоды первой части повествуют о детстве героев. Эту часть замыкает вокально-оркестровая постлюдия на стихи Пессоа, названная Гетерофонией I. Вторая часть делится на три раздела, разграниченные Гетерофониями II и III, из которых последняя предваряет финальный раздел оперы. Эпизоды I—III посвящены студенческим годам героев. После Гетерофонии II следует Эпизод IV (прощальный обед в честь Персиваля) и Эпизод V (*Lamento* памяти Персиваля). Наполненная глубокой выразительностью Гетерофония III вводит в заключительную сцену.

Маргерит Юрсенар замечает, что «подобно реальной жизни, основная тема романа “Волны” — тема человеческого одиночества»¹³. В самом деле, диалогов в опере очень мало, преобладают же ансамбли, в которых каждый голос идет скорее своим путем, чем смешивается с остальными. Это особенно заметно в Эпизоде III Второй части («Три женщины»), в котором каждая из женщин «берет слово» по очереди, таким образом, что эпизод никак не может сформироваться в полноценный ансамбль, ожида-

¹¹ Ансамбль 1: 2 рояля, арфа, цимбалы; ансамбль 2: ударные инструменты; ансамбль 3: духовые инструменты и 2 контрабаса.

¹² «Что особенно интересно в последнем этапе, так это свобода и смелость, которые обрело мое воображение и которыми воспользовалось, отставив в сторону заготовленные образы и символы, — говорит В. Вулф. — Я уверена, что это самое правильное — не продуманные куски, какие я брала прежде, связывая их между собой, а образы, но не выставленные полностью напоказ, а лишь представленные намеком. Так, надеюсь, мне удалось удержать шум моря и пение птиц, зарю и сад, присутствующие подсознательно и незаметно совершающие свой труд» [3, с. 204].

¹³ Цит. по: [5, р. 11].

емый в этой части формы, а представляет собой три дуэта (солирующий голос со своим лейттембром). Фактически единственными разделами, где партии шести главных персонажей звучат совместно, становятся «Гетерофонии», последняя из которых (*a cappella*), становится подлинной кульминацией всей оперы.

В опере «Король Верхом» использованы принципы пространственной композиции, которая включает электронику и созданные при помощи компьютера искусственные звуковые пространства. Обращение к электронике было нелегким выбором для композитора: «На протяжении долгого времени я не любил и не понимал электроакустическую музыку. Она не вписывалась в мои эстетические представления о художественном творчестве. Так было до тех пор, пока в 1994 году я не услышал пьесу Филиппа Бусманса для маримбы с электроникой, исполнявшуюся в рамках музыкального фестиваля “Сны наяву”. Его восприятие техники оказалось в чем-то схожим с моим собственным. Бусманс рассказал мне, что он работал совместно с Жан-Марком Сюллоном в студии Ляйка, который впоследствии с удивительной силой и остротой воплотил в жизнь мои абстрактно-туманные представления о характере звучания, который мне бы хотелось воссоздать. Мою с самого начала ущербную и неправильную нотацию ему удалось превратить в реальное звучание, дав мне свободу двигаться дальше»¹⁴.

Включение в ткань оперы электроакустической музыки было обусловлено особыми художественными задачами. Композитор понимает их следующим образом: «Имеет значение то, что в романе “Волны” пространственные описания природы и интерьеров, где происходит действие, играют роль выразительного средства. Часто действие заменяет иллюзия, которая заставляет большое пространство постоянно становиться то тем, то этим. Мне хотелось перенести этот принцип в музыку. Согласно моей идее, звук должен был перемещаться с одной стороны зала на другую. Мне хотелось дать сигналам перекликаться, отражаться, перемешиваться и вести за собой другие сигналы; а это осуществимо только средствами электронной музыки»¹⁵.

Музыкальный материал оперы интонационно богат и разнообразен. Отдельные фрагменты написаны нарочито графично, соседствуя с трепетным пуантилистическим письмом, с одной стороны, и экспрессионистскими сгущенными и напряженными звучностями — с другой. Выразительное оркестровое вступление к опере как бы неспешно разворачивается перед слушателем, то сжимаясь, то расширяясь, размывая границы формы, вследствие чего восприятие времени становится более мягким, пластичным. Так, все вступление целиком (более 30 минут) воспринимается как срез одного мгновения, тогда как заключительный, Шестой эпизод оперы (менее 5 минут) воспринимается как застывший, статичный, огромный.

Использование пространственных электронных эффектов усиливает впечатление, как будто автор «отзерка-

ливает» созданные им же самим горизонты; так, например, во Втором эпизоде Второй части («Река») словно слышится дуновение ветра, образующее рябь на воде, в воображении рождаются образы эфемерного, преходящего, что вступает в смысловую перекличку с текстом:

Бернард: Сложность вещей становится более отчетливой.

Невилл: В мире, состоящем из одного мгновения, — для чего делать различия? Пусть существует эта скамейка, это прекрасное, и я, на одно мгновение ошеломленный наслаждением.

«Мозаичный» принцип обнаруживает себя в Третьем эпизоде Второй части «Три женщины», который, кажется, скомпонован из отдельных кусков фраз, то появляющихся, то исчезающих в общем повествовательном континууме, так что первый, второй и третий планы постоянно меняются местами. Создается почти зрительное ощущение, что композитор работает то вертикальными, то горизонтальными линиями, свободно распределяя время и пространство по своему усмотрению. Такое построение согласуется с суждением В. Вулф о своем романе: «Мне кажется, это самая сложная и самая трудная из моих книг. Просто не представляю, как закончить ее, если не всеобщей дискуссией, в которой все виды жизни получают право голоса — мозаикой» [3, с. 191].

«Барочные» корни музыки читаются в использовании тембра контратенора (Невилл) и рекордеров (лейттеблр Луиса), таким образом еще в некотором новом смысле расширяя временные и пространственные рамки оперы. В Третьем эпизоде Второй части («Три женщины») также слышатся «барочные» отголоски в гармонии и фактуре построения, в сольных высказываниях струнных инструментов, в импровизационности колоратурного сопрано.

Центральный эпизод оперы — соло трубы в Четвертом эпизоде Второй части («Встреча в ресторане». «Прощание с Персивалем») — может вызвать аналогию с «Кругосветным полетом Михаэля» из второго акта оперы «Четверг» К. Штокхаузена. Здесь и использование принципа повторности, и вариантно-вариационный принцип, и полифоническая логика выстраивания формы (в случае со Штокхаузеном использована серийная техника, обусловленная происхождением всей музыкальной ткани из одной обобщенной универсальной интонационной формулы, у де Вриса же подобная жесткая детерминированность отсутствует). В связи с творчеством де Вриса уместно вспомнить и принадлежащую Штокхаузену идею статической формы, так называемой «момент-формы»¹⁶.

Использование трубы в упомянутой сцене может вызвать ассоциации с джазом. Соло трубы, как бы «разре-

¹⁴ Цит. по: [6].

¹⁵ Цит. по: [6].

¹⁶ С. Савенко отмечает: «Время в концепции Штокхаузена выступает в роли “музыкально организованного бытия”<...> С другой стороны, это торжество реального, онтологического времени над временем психологическим, “пережитым” оборачивается его поражением: благодаря внутренней статике реальное время “останавливается”, хронологическое мгновение “разбухает” в восприятии до психологической вечности» [7, с. 18].

занное», «разломанное» на множество частей, формирует музыкальную ткань, то собираясь, то распадаясь, образуя насыщенную текстуру, рисуя образ кипучей энергии.

Невилл: Я рано явился. Я видел, как дверь открывалась и закрывалась уже двадцать раз. Это Персиваль? Нет; это не Персиваль.

Луис: Нет, это не Персиваль. Распахивается дверь, но он не входит.

Невилл: Он не пришел.

Рода: Дверь все открывается. Незнакомцы входят. Смысл существования мира не с нами. [...]

Сьюзан: Он ушел! Он ускользнул от меня!

Все: Но он здесь; Персиваль — здесь.

Джинни: Сейчас мое дерево расцветает. Мое сердце поднимается. Вся тяжесть сброшена. Власть хаоса позади. Ножи снова в действии.

Бернард: Персиваль — здесь. Он герой.

Все: Смотри, слушай. Цветение и спелость во всем. Одно переплавляется в другое.

Джинни: Наши ощущения словно расширились, делая воздух материальным и вовлекая в него далекие звуки.

Все: Отдельные звуки слились в одно вращающееся колесо. Свистит сирена.

Сьюзан: Корабль выходит в открытое море.

Невилл: Персиваль уходит.

Экспрессионистскими «пятнами» насыщена как сцена прощания с Персивалем, так и Второй эпизод Первой части «Поцелуй — игра — исход», плавно переплавляющийся в Гетерофонию I, родственную по настроению увертюре.

Значительна в опере роль контрастной полифонии. Шесть персонажей оперы, хотя и декларируются композитором как одно целое, своего рода «коллективный разум», отчетливо и настойчиво демонстрируют свои индивидуальные черты, что усиливается использованием лейттембров. Бас-кларнет Бернарда, в котором слышится что-то от «Пиковой Дамы» Чайковского и барочно-ломкие флейты Невилла «прорезают» ткань. Использование же тембра трубы занимает в драматургии целого совершенно особое место, временами делая инструментальную часть подобной концерту для трубы с оркестром.

В целом же по отношению к данной опере можно говорить о влиянии импрессионизма, воспринятом из романа Вулф, как принципе построения ткани с элементами неоклассицизма и барокко, что становится совершенно органичным сочетанием в культурном и философском пространстве эпохи постмодернизма. Импрессионизм как стилевое течение — это прежде всего субъективное переживание цвета, света, пространства; отсюда фрагментарность, демонстративная случайность преходящего момента, как бы выхваченного из потока жизни. Вулф пишет в своем дневнике: «Мне в голову пришла мысль, что я хочу насытить каждый атом. Следовательно, надо убрать всё ненужное, мертвое, избыточное: воссоздать мгновение целиком; что бы оно ни включало в себя. Ска-

жем, мгновение есть единство мысли; ощущения; голоса моря» [3, с. 174].

Сьюзан: От месяца к месяцу вещи теряют свою твердость.

Джинни: Ничего нет размеренного, ничего установленного, прочного нет в этом мире. Всё колеблется, всё танцует.

Луис и Невилл: Это перетерпится. Перетерпится. Облака уходят, деревья волнуются.

Безусловно, поэтически-субъективный, причудливо-усложненный, почти музыкально звучащий импрессионизм прозы Вулф, ее многогранная отточенная техника требовали подобного же строя выразительных средств и от композитора. Импрессионизм в живописи характеризуется отказом от традиционного повествования, от фабулы; художник старается передать ускользающий момент, случайный импульс, первое впечатление. Художник неизменно старается передать спонтанность, неповторимость отдельно взятого мгновения, выхваченного из пестрой картины общего динамического течения жизни (вспомним Бергсона), — отсюда кажущаяся неуравновешенность, «незавершенность», эскизность, фрагментарность композиции. Время и пространство в картинах художников-импрессионистов становятся объектом творческого осмысления. Происходит ослабление активного, аналитического восприятия трехмерности пространства; взамен восприятие сводится к двумерности, превращению объемных свойств формы предмета в видимость, иллюзорность вплоть до растворения. Художественный объект становится лишь поводом для решения собственных творческих задач живописца.

Не менее важной для оперы «Король Верхом» представляется и опора на экспрессионистскую традицию, идущую от «Воццека» А. Берга и обогащенную завоеваниями композиторов второй половины XX века. Экспрессивные гармонии и мелодические интонации «Короля Верхом» опираются на принцип свободной атональности. Напоминает о «Воццеке» и введение в оперную партитуру инструментальных форм: обширное вступление к опере Клааса де Вриса построено по сюитному принципу и имеет следующие разделы: Интонация, Прелюдия, Токката, Интермеццо, Чакона, Хорал, Каденция. Сближает «Короля Верхом» с музыкальным экспрессионизмом и «модус ожидания», воплощенный в опере как своеобразная «навязчивая идея».

Швейцарский режиссер Кристоф Марталер убедительно интерпретировал «эмоциональную сейсмограмму» оперы (Роберт Зюйдан) [6]. Особенность почерка Марталера — максимальная выразительность при минимуме средств — как нельзя лучше подошла к форме «драматических монологов» оперы. Хрупкость буквально ощущается в атмосфере спектакля; полшага, полувзгляд достигает эффекта необычайной экспрессивности. Премьера с обилием декораций и причудливо освещенных высоких металлических конструкций была осуществлена в помещении Королевского цирка Брюсселя.

Словно импрессионистические штрихи, рассредоточены в ткани постановки малейшие движения певцов на сцене, их взгляды, жесты, мимика. Эскизность, незавершенность, чувство схваченного мгновения формируют сценическое действие, в котором время то будто останавливается, то несется вскачь (что может вызвать ассоциации с картинами художников-импрессионистов). Режиссер вводит в оперу фигуру молчаливого «ожидającego человека», наблюдающего за героями и преследующего их, что вносит дополнительную загадочность и недосказанность.

Действие начинается с «падения» со ступенек Персиваля, представленного в отличие от остальных действующих лиц оперы танцором, а не вокалистом. Затем, во время продолжительного оркестрового вступления появляются по одному шесть персонажей оперы. Выход каждого артиста приходится на эпизод с главенствующей ролью инструмента, являющегося его лейттембром.

Декорации представляют собой нечто среднее между школьной библиотекой и рестораном-баром. Здесь герои, одетые в униформу с эмблемой некоего учебного заведения, заняты чтением, иногда отрываясь от него, чтобы спеть одну или несколько музыкальных фраз. (Подобным же образом вначале оперы дирижер, перед тем, как выйти к оркестру, курит и читает книгу.) Время от времени герои одновременно делают простые движения (закладывают волосы за уши, кладут руки на горло), что подчеркивает общую неподвижность и статичность происходящего, вновь напоминающего о «драме ожидания». Действие сопровождается сквозным, с небольшими остановками, страстным и порывистым, полным жизни танцем Персиваля, включающим в себя как элементы современной хореографии, так и классического танца — *tours* (большой прыжок на середине сцены), *grand-battement* (мах ногой), *grand-jetée* (три вращения). В конце первой части Персиваль начинает взаимодействовать с «ожидającym человеком»: оба повторяют друг за другом одни и те же несложные движения (потирание носа и др.).

Вторая часть начинается с выхода героев, сменивших одежду на «взрослую»: женщины в ярких платьях, мужчины в костюмах. Общая сценография делается более экспрессивной, смелой, многоплановой. Персиваль исполняет длинный танец, становящийся также более сложным, в котором несколько раз повторяется мотив падения. «Ожидающая фигура» (в оригинале «a Waiting Man», ср.: официант — «a waiter») превращается в собственно официанта, сервирующего ресторанные столики, оставаясь при этом своеобразным воплощением судьбы, рока, смерти.

Интересно решение «сцены в ресторане». В ожидании прибытия Персиваля каждый из героев садится за отдельный столик: таким образом подчеркивается мотив одиночества, разъединенности, личного переживания; в то время как «невидимый для остальных» Персиваль исполняет сложный и яркий танец, стилизованный под импровизацию, сопровождаемый экспрессивным соло

трубы. Режиссерское решение подчеркивает центральное положение «сцены в ресторане» в общей композиции оперы, выводит на первый план и намеренно обнаруживает хрупкость, незавершенность построения, непрочность и многомерность момента (вспомним вновь художников-импрессионистов).

В целом во второй части сценические решения становятся более полифоническими, многоплановыми, открытыми; собственно сценическое и внесценическое пространство тесно переплетаются, например, исполнитель-трубач в процессе исполнения сложнейшего соло в сцене прощания Персиваля в ресторане выходит на сцену, и, заканчивая играть соло, садится за столик и пьет воду из бокала, сервированного «ожидающей фигурой». Также Персиваль, после своего главного падения долгое время лежащий неподвижно как мертвый, во время затемнения на сцене, встает, проходит несколько шагов и садится у края сцены.

Своеобразна деталь в виде сюрреалистического «движущегося окна», придающая общему виду сцены некое сходство с интерьером католического храма, за счет чего действие как бы углубляется, и образуются дополнительные пласты смыслов. По временам окно как бы раскрывается и «уезжает» вверх, что создает ощущение полета либо своеобразного «вознесения».

В целом постановка оставляет ощущение некой «пестрой гармонии»; поначалу неясные и непонятные разрозненные элементы к концу оперы складываются в единое целое, проясняются символические пласты смыслов. Так, зловещий «ожидающий человек», фактически приводящий Персиваля к падению, и долгое время «передразнивающий» его жесты на манер «рокового двойника», в конце в течение длительного времени заливается хохотом; и к этому же человеку Бернард адресует свой печальный монолог в заключение оперы.

«Король Верхом» — заметная веха в творческом пути одаренного композитора. Это произведение подытожило творческие искания Клааса де Вриса 1990-х годов и наметило пути в будущее, о чем свидетельствуют новые масштабные произведения, в том числе и в оперном жанре.

Список литературы

1. Каталог Donemus [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.webshop.donemus.com>
2. Зарубежная литература XX века. 1910—1940 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.reader.vspu.ac.ru>
3. Вулф В. Дневник писательницы / пер. с англ. Л.И. Володарской. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009.
4. Blackstone B. Virginia Woolf // British Writers, Selected Authors. Ian Scott-Kilvert General Editor. Ed. under the auspices of the British Council. Vol. III. — New York, 1984.
5. Zuidam R. A King, Riding. — Amsterdam, 2004.
6. Zuidam R. «Mijn moeder was pianiste, mijn vader uitvinder» (Interview) // NRC Handelsblad. — 1996. — 17. 05.
7. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru>

УДК 78.03+78.072.3; а78 (091)
ББК 85.31+83.3

С.З. ИСХАКОВА

СООТНОШЕНИЕ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО В ТРАДИЦИИ CANTUS PUBLICUS XII—XIII ВЕКОВ

Рассматриваются влияния на музыкально-поэтическое творчество трубадуров арабо-мусульманской культуры (в андалузской «передаче»), с одной стороны, и церковной традиции — с другой. Несмотря на очевидное внешнее подобие любовной лирики трубадуров арабской поэзии, формальная сторона песен, создававшихся на Юге Франции в XII—XIII веках, оказывается ориентированной на латинскую поэзию и музыку клириков второй половины XI века. Сложность ситуации в том, что поэтическая сторона церковных «песен» сама во многом была спровоцирована арабским влиянием, воспринятым еще в IX—X веках.

Ключевые слова: средневековая Европа, поэзия средневековья, средневековые песни, cantus publicus, трубадуры.

Популярная музыка¹ Западной Европы XII—XIII веков представляет собой непростой для исследования результат различного рода воздействий, связанных как с церковной христианской, так и мусульманской культурой. Несмотря на большое количество работ, посвященных изучению природы этих влияний, остается открытым вопрос о преобладании того или иного фактора («западного» или «восточного») в воздействии на провансальскую музыкально-поэтическую традицию, импульс от которой в скором времени достиг самых отдаленных районов средневековой Европы.

История изучения арабо-мусульманского воздействия на европейскую культуру X—XI веков началась еще в «ара-

¹ Перевод введенного Иоанном де Грокейю понятия cantus publicus как «популярной музыки» предложил М.А. Сапонов [1, с. 310].



IV

НАСЛЕДИЕ

бофильском» XVIII столетии [2, с. 379], однако детали этого процесса до сих пор вызывают полемику в научных кругах. На сегодняшний день неоспоримым можно считать факт благотворного влияния, оказанного культурой Востока, на менее развитые в тот период европейские земли. Сущность его в свое время емко сформулировал Р. Нелли: «Мы обязаны Востоку и маврам Испании всем, что есть благородного в наших обычаях»². И действительно, как показал В. Каннингем, в тогдашней Европе не было искусства или науки, в области которых мусульмане не обучили бы христиан, несмотря на известную враждебность между ними [4, р. 116]. А по мнению Дж. Легмана и Г. Ли, «в области медицины, философии, поэзии и подобных ей искусств средневековой Европе почти ничего не было известно, кроме как через исламские пересказы древнегреческих наук, в которых Платон и Аристотель являются под именами “Афлатуна” и “Аристалиса”. Почти полностью вся суть аристотелевских “Риторик” и “Поэтик” — лишь в причудливом и фантастическом арабофицированном обличье — была донесена до европейцев в устном поэтическом изложении» [5, с. 131]. Вероятно, и знаменитый европейский ренессанс XII века³ не смог бы состояться, если бы не арабская «культурная инициатива»⁴.

Среди факторов, повлиявших на культуру и качество жизни христиан, можно отметить намного более развитую сферу развлечений, ставших к тому же утонченными и интеллектуальными. Так, завезенные из Индии шахматы в Европе становятся важной составляющей любовной игры, благодаря влиянию образа жизни арабов. Более близкой территориям, находящимся под мусульманским владычеством, оказалась южная часть Франции, на которой уже к середине XII века складывается традиция музыкально-словесных турниров при том, что на севере Франции в моде все еще лишь традиционные конные поединки. Отсюда расцвет таких популярных на юге жанров, как *тенсона* (диспут на заданную тему с неизвестным заранее результатом) и *партимен* (диалог-спор, в котором позиции участников заданы изначально [9, с. 32]).

Передача восточной культуры средневековой Европе осуществлялась, главным образом, благодаря арабским территориальным завоеваниям⁵. Кроме того восточная

культура передавалась через христианских паломников, которые не могли остаться равнодушными к цивилизованности и роскоши восточной жизни [9, с. 49]; крестоносцев (в особенности связанных с орденом тамплиеров), непосредственно соприкоснувшихся с мусульманским знанием и культурой [5, с. 128—133]; через купцов⁶; странствующих музыкантов, благодаря которым по Европе распространились многообразные музыкальные инструменты Востока⁷, и что особенно важно — «был передан новый тип музыки» [14, р. 16]. Главное же воздействие арабской культуры нашло выражение в восприятии европейцами того духа музыкальной просвещенности, который царил на завоеванных арабами территориях. Средоточием этого духа на Востоке были маджлисы — музыкально-поэтические вечера арабской знати, на которых выступали не только профессиональные музыканты, но и сами меценаты — просвещенные любители этого искусства⁸. Возможно, феномен «первого трубадура» Гильема IX, долго находившегося в сарацинском плену и, несомненно, соприкоснувшегося с этой традицией⁹, впоследствии «заразил» множество богатых и знатных сеньоров желанием не только сочинять, но и исполнять свои сочинения на публике.

Собственно музыкально-поэтическое воздействие арабской культуры (в андалузской «редакции»), помимо эмоциональной составляющей, отразилось на формальной стороне целого ряда европейских песенно-танцевальных

и прибытие арабов в X в. на Сицилию, культурное развитие которой, благодаря этому, за последующие два столетия поднялось на необычайно высокий уровень [10, р. 121]. В дальнейшем оккупация Сицилии норманнами, согласно Р. Сауду, дала более мощный импульс к распространению мусульманского знания по остальным городам Италии и далее по всей Европе [3, с. 16].

⁶ Согласно У. Уотту, «Когда Испания и Сицилия попали под власть мусульман, они сразу же включились в торговые отношения с прочими мусульманскими областями и постепенно восприняли внешний облик мусульманской цивилизации. Ассимиляция мусульманской культуры происходила не по принуждению, а естественным путем. Арабы Испании, например, хотели пользоваться той же роскошью, к которой они привыкли в Дамаске, а местные жители, восхищавшиеся арабами, не желали от них отставать — насколько это было в их возможностях» [11, с. 36—37].

⁷ На то, что почти весь европейский набор музыкальных инструментов заимствован с Ближнего Востока, неоднократно указывалось исследователями (среди западных музыковедов — К. Закс, Х.Дж. Фармер, К. Энгель, Э. Бауэлз, Э. Бэйн, К. Полк). Причем не только отдельные инструменты, но и типы ансамблей (включая деление на группы «громкие» — *grossi* и «тихие» — *sottili*), а также их предназначенность были, согласно К. Полку, позаимствованы у арабской культуры. И если «великолепие сарацинских ансамблей, составленных из свирелей, труб и барабанов (группа *grossi*. — С.И.), побуждало крестоносцев создавать собственные военные оркестры» [12, с. 46], то влияние группы *sottili* обеспечило внедрение в европейскую культуру музыкальных традиций арабской придворной знати, «выявляя шире и глубже элементы мусульманской культуры самых разных слоев общества, а не только военного класса, с которой сталкивались крестоносцы» [13, р. 161].

⁸ Так, Т.С. Сергеева, говоря о выступлениях на маджлисах выдающихся профессиональных музыкантов, упоминает меценатов, которые сами часто были не только тонкими знатоками, но и опытными музыкантами [15, с. 81]. Эта традиция передавалась и в Андалусию, где в этом отношении «особенно выделялся двор Аббадидов в Севилье, где тон задавали сами эмиры, одаренные поэты» [7, с. 110].

⁹ Так, например, найдены арабо-испанские «первоисточники» четырех песен из песенного сборника Гильема IX [3, р. 8].

² Цит. по: [3, р. 9].

³ Это понятие ввел Ч. Хаскинс в книге [6].

⁴ Заметим, что речь должна идти не столько о влиянии именно мусульман, сколько об участии в процессе «обучения» европейцев всему комплексу знаний восточной цивилизации, в которой еще с VII в. начало формироваться сложное соединение исламского и намного более развитого на тот момент иудейско-христианского наследия. Так, по мнению У. Уотта и П. Какиа, «не так уж вероятно, что арабы-завоеватели принесли с собой (в Испанию. — С.И.) высокую культуру. Но что гораздо более важно, они принесли живую связь с арабоязычными странами Ближнего Востока, чьи культурные достижения они таким образом могли использовать» [7, с. 59]. Не случайно Э. Леви-Провансаль говорит о влиянии на испанскую культуру «великой традиции восточного классицизма» (курсив мой. — С.И.) [8, с. 25]. Так или иначе, в VIII—X в. с Востока на Запад постепенно осуществлялась экспансия знания и искусства, на тот момент времени облаченная в одежды арабского языка.

⁵ Так, помимо хорошо изученных контактов христианской и мусульманской культур на территории Андалусии, важную роль сыграло также

жанров, в связи с чем даже возник термин «заджажная структура»¹⁰. Однако поэтические и музыкальные структуры, в которые облакалась кансона¹¹ — главная форма трубадуров и труверов, имеют не арабское происхождение¹², а связаны с системой довольно сложных для восприятия песенных жанров христианской церковной традиции под общим наименованием *верс* (*vers*)¹³. Самая ранняя коллекция латинских верс, имевших перспективную для будущего песенного наследия сквозную форму (Paris BN MS latin 1139)¹⁴, пришла из Лиможа — города, центрального для трубадурской традиции. Не случайно трубадурское обозначение для высокой куртуазной песни *кансо* появляется далеко не сразу, вытеснив ранее господствовавший в этой традиции термин «верс»¹⁵. Остальные жанры этой песенной традиции также были связаны с церковным влиянием. Так, если кансо трубадуров была отражением латинской традиции верс, а тенсона, сирвента, партимен были ее близкими копиями (с иным словесным «сюжетом»), то план и дескорт трубадуров (в будущем «лэ» труверов) строились по образцу «классических» — парапериодичных по структуре — церковных секвенций [20, р. 110—130; 26, р. 16].

Парадоксальность ситуации заключается в том, что поэтическая сторона церковных верс прежде сама испытала

на себе благотворное воздействие арабской литературной традиции. Данное утверждение требует подробного разъяснения. Дело в том, что еще словесность каролингского возрождения оказалась связанной с влиянием ритмической поэзии так называемых сирийских песен, пришедших как с юга Европы, находившегося под «культурным давлением» династии Омейядов, так и окольным путем из Ирландии¹⁶. Несмотря на то, что сами по себе арабы в момент завоевания Испании еще не были достаточно образованны и культурны, двор династии Омейядов, очевидно, привнес на территорию Андалусии привычный для себя набор музыкально-поэтических развлечений «сирийского» (то есть иудейско-христианского) образца, который в силу своей простоты должен был достаточно быстро распространиться в городской среде (через посредство обслуживающего персонала, живущего в городе). Поэтому неудивительно, что ритмические стихи распространились не только по Испании и Италии, но проникли и глубже — в Аквитанию, видоизменившись в результате их обработки местными латиноязычными поэтами.

Ко двору Карла Великого эта традиция (правда, с характеристикой «низового развлечения»), вероятнее всего, попала вместе с испанскими готами — Агобардом и Теодульфом. Впоследствии, несмотря на длительное сопротивление придворных поэтов, проповедовавших исключительно «высокую» метрическую поэзию¹⁷, демократичные по своей природе ритмические стихи все больше завоевывают себе популярность. В итоге, «к исходу каролингской эпохи мы застаем ритмическую поэзию процветающей по всему лицу старой Империи, и неудивительно, что эта система стихосложения стала господствующей в Средние века» [29, с. 83].

Проникновение рифмы в каролингскую поэзию и даже прозу¹⁸ связано с тем же культурным трафиком Сирия — Ирландия, однако решающую роль все же сыграло более позднее воздействие арабской рифмованной поэзии, которая часто сопровождала даже научные трактаты мусульман¹⁹. «Несомненно, что у нас рифма существовала в спорадическом состоянии еще до мусульманского влияния, — отмечает Л. Масиньон, — но она имела совершенно иную форму, будучи похожей на усовершенствованный ассонанс. Рифма проявилась на Западе во всей своей силе и полноте лишь под влиянием того, что называлось искусством *il dolce stil nuovo*. <...> Это искусство начало внезапно развиваться в XII в. по всему побережью Средиземного моря, где имелся контакт с мусульманами, то есть в Каталонии, Галисии, Италии и Провансе» [31, с. 56—57].

¹⁶ С. Аверинцев, говоря о христианских контактах Сирии с Западной Европой в VII—VIII вв., заключил, что «формы их художественного творчества, занесенные торговыми и церковными встречами, оказали воздействие на становление раннесредневекового стиля в далекой Ирландии» [27, с. 8]. См. также [28, с. 186].

¹⁷ Так, епископ Кордовский Павел Альвар в своей поэме «Кордова» (850) осуждает ритмическую поэзию: «и для метрических стоп презрите чудовище ритма», призывая поэтов к созданию метрических стихов [29, с. 80].

¹⁸ Об этом см.: [29, с. 46].

¹⁹ Согласно Г.Э. Грюнебауму, «у мусульманских ученых и поэтов было принято пользоваться рифмой в научных сочинениях...» [30, с. 34].

¹⁰ Термин «заджажная структура» (*zadjalesque*) появился в результате исследований Х. Риберы-и-Тарраго, Р. Менендеса Пидаль [16], П. Ле Жантиля [17], В. Апеля [18] и др., выявивших формальное сходство ряда европейских песенных жанров (таких как виреле, рондо, вильяниско, лауда, кантига) с арабским заджалем. О поэтической структуре заджала см. [15, с. 166—167], а также [19, с. 182—183].

¹¹ Околелитургический аналог этого жанра — кантио (*cantio*) — художественная песня на латыни, которую Б. Штебляйн охарактеризовал как «вид клерикального развлечения», аналогичный высокой провансальской кансоне [20, р. 63]. Само название «кантио» говорит о простом переводе термина «*canço*» на латынь. Учитывая, что кантио начали создаваться достаточно поздно — в 1160—1240 гг. [20, р. 485], можно предположить, что это феномен, скорее всего, возникший под влиянием трубадурской кансо, а не наоборот.

¹² Р. Менендес Пидаль [16] и А. Никл [21], анализируя некоторые песни трубадуров, заметили их сходство с арабо-испанским жанром заджал в метрике и строфике, что стало основанием их теории арабского происхождения провансальской лирики в целом. Однако они сделали свои выводы на основе соответствия заджажной структуре лишь некоторых окситанских песен (не считая виреле и кантиг) и в этом смысле несколько преувеличили роль влияния арабской музыки на европейскую песенную традицию.

¹³ О влиянии развитой традиции религиозных внелитургических песен на творчество провансальских трубадуров писали Г. Риз [22, р. 212] и Р. Крокер, прямо указывая, что «структурные принципы трубадурских песен сохраняют структуру верс, полностью развитую к 1150 г.» и что «песни трубадуров проросли сквозь мелодическое напоминание их сакральных аналогов» [23, р. 54]. Стихотворный жанр *vers*, расцвет которого пришелся на рубеж XI—XII вв., предполагал игру бесконечными возможностями строфических форм, в которых могли быть как короткие строфы, так и очень длинные со сложной системой рифмовок, рефрены могли быть как короткими, так и протяженными, повторяющиеся буквально или модулирующие [23, р. 49].

¹⁴ Имеется в виду уже изданное собрание музыкальных композиций конца XI — начала XIII вв. из библиотеки монастыря Сен-Марсьяль в Лиможе, ныне хранящееся в Парижской национальной библиотеке под номером 1139 [24].

¹⁵ Согласно П. Зюмтору: «Окситанское слово *canço*, калькой с которого является французское *chanson*, вошло в употребление не ранее 1170 года, вытеснив старинное *vers* ("стихи")» [25, с. 162].

Возникает вопрос: как могла арабоязычная литература и тем более поэзия повлиять на, казалось бы, замкнутый мир служителей Церкви? Ответ кроется в той социальной роли, которую играло это сословие в Европе IX—XI веков.

Прежде всего, монашество того времени выступало в роли своеобразного «туроператора» в бесконечных походах христианских паломников²⁰. При этом монахи часто выступали в роли политических посланцев при осуществлении контактов между арабским Халифатом и Западной Европой²¹.

Кроме того, большое число будущих европейских клириков получало образование в университетах Андалусии, штудирова научные, философские труды, а также художественные произведения, написанные на арабском — языке тогдашней учености²², часто достигая в этой сфере успехов более значительных, чем хотелось бы их христианским наставникам. Об этом можно косвенно судить по известному высказыванию кордовского епископа Павла Альвара, в работе 854 года сетующего на увлечение студентов арабской поэзией и, следовательно, изучением этого языка в ущерб необходимой им латыни: «Все христианские юноши, которые выделяются своими способностями, знают только язык и литературу арабов, читают и ревностно изучают арабские книги <...> даже забыли свой язык, и едва найдется один на тысячу, который сумел бы написать приятелю сносное латинское письмо. Наоборот, бесчисленны те, которые умеют выражаться по-арабски в высшей степени солидно и сочиняют стихи на этом языке с большей красотой и искусством, чем сами арабы»²³. Одним из таких студентов-«происламистов», достигшим колоссальных высот в различного рода науках, стал Герберт из Орильяка — будущий Папа Римский Сильвестр II²⁴, обучавшийся в одном из андалузских университетов в 967—970 годах [11, с. 83] — в период

нового подъема восточных «вливаний» в культуру южной Испании²⁵. Причина, по которой культура, имевшая исламское лицо, так легко «перетекала» в христианскую Европу, заключалась в том, что «большинство европейцев едва ли осознавали арабский или мусульманский характер перенимаемых ими новшеств» [11, с. 50]; к тому же вплоть до XII века, когда в лице сарацин Европа только начала обретать «образ врага», ислам представлялся им «не особой религией, а одной из христианских сект» [36, с. 170]. С течением времени именно клирики становятся единственной по-настоящему образованной социальной группой. Поэтому не случайно перевод на латынь собрания восточных сказок индийского и арабского происхождения, осуществленный в начале XII века арабо-испанским раввином Моше Сефарди (крестившимся под именем Педро Альфонси), назывался «*Disciplina Clericalis*» («Наставления клирику»)²⁶.

Далее, «после смерти Карла Великого придворная муза замолчала, и поэтическое творчество нашло себе в монастырях приют, гораздо лучше ограждавший его от опасностей смутного времени» [29, с. 47]. Именно в монастырской среде примерно с 1050 года возникла традиция латинских песен — как связанных с литургией, так и существовавших вне ее, для особых случаев (праздники, процессии вокруг храмов), многие из которых были любовными. Соответственно задолго до Гильема IX ««любовная» поэзия была прерогативой клириков, единственного в те времена грамотного сословия <...> Следуя традиции, творения свои многие из них с почтением посвящали принцессам Анжуйским и Английским» [9, с. 96]. Это положение «подтверждают» слова великого Данте о том, что «в древние времена не было певцов любви на простонародном языке, но поэты писали о любви стихи по-латыни» [37, с. 13].

Наконец, именно в тот период появляется высказывание «*Clericus scit diligere virginem plus milite*» — «Клирик умеет любить женщину больше, чем рыцарь» [28, с. 21].

Иными словами, еще до появления трубадуров клирики интегрировали в европейскую поэзию андалузскую тему возвышенной и целомудренной любви²⁷, а также идеализированный образ женщины, которому они придавали значение, близкое Деве Марии²⁸. Подобные темы

²⁰ По наблюдению Л. Мулена, практически каждый христианин хотя бы раз на протяжении жизни совершал паломничество на Восток. Причем, «иногда пускались в путь даже из снобизма, ибо существовала мода на паломничество» [32, гл. IX]. Непосредственное ознакомление французов с арабской культурой началось уже в середине IX в. благодаря отдельным поездкам монахов из Франции в Испанию, причем «более тесная связь с французскими областями возникла с ростом числа паломников в Компостелу» [11, с. 32].

²¹ Об этом см.: [33, с. 11].

²² Когда теоретик мувашаха Ибн Сан ал-Мулк разъясняет специфику сочинения заключительного раздела этого поэтического жанра — харджи, он оговаривает, что «она должна сочиняться не на классическом, а на простонародном языке и жаргоне черни» [2, с. 409]. Учитывая, что харджа сочинялась на соединении арабского разговорного и романского языков, можно заключить, что под «простонародным» он подразумевает первый из них, а под «жаргоном черни» — второй. При таком отношении у будущих клириков, обучавшихся в арабской Испании, неминуемо должно было сложиться восхищенное отношение к литературному арабскому — «классическому» — языку, достойному выражать самые высокие идеи.

²³ Цит. по: [34, с. 11—12].

²⁴ Сильвестр II, который, по мнению Р. Сауда, «сыграл очень важную роль в обновлении научного знания в Европе, находился также под воздействием распространившегося в Европе музыкального искусства мусульман, включая их музыкальную теорию» [3, р. 11]. Согласно тому же источнику, за свои познания он получил прозвище «музыкант».

²⁵ Об этом см.: [35, с. 6]. Любопытно, что ближе к концу XV в. в Европе «былое восхищение всем арабским сменилось отвращением». И в частности, арабский язык, который по традиции все еще преподавался в большинстве европейских университетов, все больше начинают считать «варварским» [11, с. 106].

²⁶ Об этом см.: [2, с. 132; 5, с. 132]. Закономерным было и открытие в 1130 году «школы переводчиков восточных научных и философских достижений на латынь при Толедском соборе в Кастилии» [2, с. 132].

²⁷ К тому времени «арабская поэзия уже в течение нескольких веков воспевала целомудренную мистическую любовь, получившую в X в. обоснование в багдадской поэтической школе как форма высшей, идеальной любви, — отмечает Найман. — В арабской Испании XI в. теоретиком такой любви выступил последователь той же багдадской школы Ибн Хазм, автор знаменитого трактата «Ожерелье голубки»» [37, с. 4].

²⁸ Впоследствии «Дева Мария становится подлинной героиней песен и поэзии испанских и французских трубадуров, так же как и итальянских «траватори» (*trovatori*)» [3, р. 9].

отсутствуют в европейской поэзии до начала периода возникновения моды на все андалузское [3, р. 9].

Таким образом, можно констатировать, что большинство трубадурских песен явилось результатом заимствования творческих импульсов арабо-испанской музыкально-поэтической традиции, переведенных в контекст европейской христианской культуры. Это означает, что заимствование трубадурами любовных песен шло не напрямую от арабов или арабизированных испанцев, а «через посредство» христианской церкви. Поэтому, думается, не случайно само слово «трубадур» (*trobador*) возникло как мутация более старого термина *tropator* — «сочинитель тропов», неканонических вставок в литургические тексты [9, с. 22]²⁹. И этот репертуар тропов был очень популярен, равно как и паралитургические песнопения; особым успехом дополнения к литургии пользовались в средневековой Аквитании [9, с. 126]. Следовательно, именно Аквитания и прилегающие к ней области стали той территорией, на которой произошла «передача эстафеты» в сочинении любовных песен от клириков трубадурам.

Почему же трубадуры остались в стороне от непосредственного восточного влияния в вопросах формы песен?³⁰ Это связано с их обучением и окружением: большинство трубадуров и многие жонглеры³¹ получали начальное образование в церковных школах³² и поэтому с детства усвоили церковную традицию пения на латыни: им оставалось только «перевести» ее на окситанский язык³³. Такое творчество считалось высокой традицией и задним числом фиксировалось в песенных сборниках «для истории».

В противовес этому арабский заджал, как и его высокий прародитель мувашах³⁴, попадали в Европу не через

концерты знатных личностей, на кого трубадуры (не жонглеры!) могли бы равняться, а через посредство многих сотен мусульман, насильственно вывезенных завоевателями и вынужденных, среди прочего, также и развлекать местную знать³⁵. То, что в Испании, согласно Б.В. Лукину, так сказать «на равных»³⁶, шел активный обмен развлекательными традициями (фактически это были разные варианты общей арабо-испанской или же андалузской традиции), вовсе не означает участие в данном процессе Франции. Для этой страны культура, связанная с заджалом, довольно долгое время была культурой рабынь — маргинального слоя, песни и танцы которого несли на себе отпечаток низкого социального статуса. Такая музыка у французов с самого начала должна была ассоциироваться не с высоким стилем, а с «низовым» развлечением. Именно поэтому, думается, песни, имевшие заджалную структуру и, казалось бы, вышедшие из столь богатой культуры, как андалузская, в песенные сборники во Франции не допускались вплоть до начала XIV века.³⁷ Однако присущая заджалу от природы изящная простота быстро завоевала ему «популярность» среди простолюдинов, охотно развлекавшихся под такой репертуар³⁸. В результате, постепенно, через челядь яркие и зажигательные восточные песни-танцы проникают и на дворцовую территорию замков богачей³⁹.

Причина перехода к более популярным жанрам связана с изменением социокультурной ситуации. В этот период замковая культура с ее куртуазностью и возвышенным стилем поэзии и музыки постепенно отходит на второй план⁴⁰, а на первый выдвигается искусство городских музы-

²⁹ Точка зрения на происхождение слова «трубадур» от церковного понятия «троп» является наиболее распространенной, хотя и не единственной. В частности, на нее указывает Л.А. Петрова: «Чаще всего такой смысловой основой считают латинское *tropare* (происходящее, в свою очередь, от греческого *tropos*), что означает “слагать тропы” — духовные стихи» [38, с. 127].

³⁰ Сфера высокой куртуазной песни лишь немного обогатилась арабо-испанским воздействием: последний куплет (припев) песенного жанра мувашах, называемый «харджа» и содержавший обращение к лицу, которому посвящено сочинение, обрел новую жизнь в торнадах трубадурских кансо (об этом см.: [39, с. 240—241]).

³¹ О разнице в социальном статусе трубадура и жонглера см.: [40, с. 107—110].

³² «Подчинение образования церковному пению, совершенствование в нем все то время, пока дети оставались в школе, продолжалось почти до конца Средневековья» [41, с. 121].

³³ Окситанский язык сложился в XII в. на основе литературной нормы провансальского диалекта, который был частным проявлением так называемых языков ок (ланг д'ок), бытовавших на территории Окситании, включавшей юг Франции и ряд сопредельных районов Италии и Испании. Важно, что в новом типе поэзии клирики и трубадуры использовали новые принципы просодии, основанные уже не на чередовании долгих и кратких слогов, а на словесном ударении, числе слогов и рифме [9, с. 122].

³⁴ Мувашах принадлежит высокой литературной традиции, тогда как заджал с его площадной популярностью — более доступной, адресованной в том числе и малообразованным людям. Несмотря на то, что оба эти жанра восприняли строфическое строение от более старой романской поэзии [42, с. 315], во всем остальном они оставались феноменами арабо-андалусской культуры [2, с. 393].

³⁵ Р. Сауд отмечает: «Контакт с христианами был установлен через посредство многих тысяч мусульманских рабов, включая женщин и молодых девушек, которые были вывезены в Нормандию, Бургундию, Прованс, Аквитанию и Италию...» [3, р. 9]. К тому же не менее сотни таких рабов привез отец первого трубадура Гильем VIII, державший их в качестве слуг, от которых, по мнению С. Гунке, Гильем IX мог многому научиться [3, р. 9, 22].

³⁶ «Арабская музыка пользовалась большим успехом в христианской Испании, она была даже введена в дворцовый обиход. При дворах королей выступали арабские певцы и музыканты» [43, с. 42].

³⁷ Как указывают Т.С. Кюрегян и Ю.В. Столярова, «во франко-провансальских песенниках до XIV века нет рефренных форм; их образцами мы обязаны другим типам источников» [44, с. 34].

³⁸ Стоит добавить, что этот жанр на площадях не только Испании, но и Южной Франции активно использовали в своих выступлениях жонглеры арабского происхождения. «Одним из результатов распространения мувашах с его легким языком, объемом и разнообразием размеров и рифм, легкостью песенного исполнения было появление нового литературного жанра заджал (народная песня). Люди, не владевшие достаточно хорошо литературным языком, выражали свои чувства в заджалах, исполняя их в частности на ярмарках» [45, с. 261].

³⁹ По мнению П. Дронке, не следует думать, что первые образцы таких песен-танцев должны были быть созданы неотесанными, грубыми людьми [46, р. 189]. С этим вполне согласен Дж. Стивенс, добавляя, что «в той или иной форме многие танцевальные песни, вероятно, ведут свое происхождение “снизу”, чтобы позднее быть взятыми на вооружение придворными поэтами и музыкантами и принять такие формы, в которых мы теперь их знаем» [20, р. 162].

⁴⁰ Так, Е.В. Дуков считает, что в конце XIII в. «кризис искусства трубадуров, вероятно, не случайно совпал по времени с окончательным перемещением центров европейской жизни из замков в города, вызвавшим возвышение городской культуры, как и собственно городского стиля жизни» [40, с. 113]. Подобные процессы происходили и в светской литературе

кантов — менестрелей⁴¹. Обслуживая среду ремесленников и богатых горожан, не столь сведущих в музыке, как аристократы, менестрели (шпильманы) берут за основу танцевальную музыкальную традицию, доступную для восприятия самых широких слоев общества. Действительно, если музыка предназначается для широкой анонимной аудитории [40, с. 121], она не должна содержать информации, доступной только знатокам. Поскольку менестрели завоевывают к этому времени все более значимые позиции в музыкальной культуре, можно предположить, что и в аристократической среде начинает процветать более простое для восприятия искусство, которое по определению должно было вызывать недовольство трубадуров / жонглеров «высокой пробы». Ведь не случайно именно в середине XIII века появляются известные жалобы Вальтера фон Фогельвайде, а позднее Гираута Рикьера на падение уровня и «качества» создаваемой музыкальной продукции.

Жесткая конкуренция среди менестрелей северных европейских городов, начиная со второй половины XIII века, порождает ситуацию невероятно быстрого профессионального роста музыкантов-исполнителей, которые опережают даже испанцев, у которых они учились за 200 лет до этого. Теперь уже испанские короли отправляют своих хугларов (по традиции все еще работавших при дворах) в Европу на «повышение квалификации» (и даже не столько во Францию, сколько в Германию, Фландрию и Бельгию)⁴². Еще больше испанские властители на рубеже XIV—XV веков заинтересовались менестрельными ансамблями севера Европы. Их уровень был уже намного выше, чем в самой Испании, где та же инструментальная традиция развивалась более медленными темпами⁴³. Таким образом, европейская традиция развлекательной музыки *cantus publicus*, начав, главным образом, с подражания восточным образцам, за два века своего развития в силу особых социальных условий обогнала породившую ее музыкальную культуру. Дальнейшее развитие этой традиции пошло в ином, совершенно отличном от первоначального заимствования, направлении, что на рубеже XVI—XVII веков во многом способствовало рождению новоевропейской музыки.

Список литературы

1. Сапонов М.А. Менестрели. — М., 2004.
2. Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как смешанная поэтическая система (гипотеза Х. Рибера в свете послед-

западноевропейской Средневековья, тесно связанной с музыкальным творчеством. Так, В.П. Даркевич говорит о произошедшем «отступлении от куртуазности, когда к концу XIII в. литература “обуржуазивается”» [41, с. 13].

⁴¹ В немецкоязычной сфере (в том числе в норвежском, фламандском, литовском, латышском языках) вместо слова «менестрель» фигурировало понятие «шпильман», по-видимому, в той же роли [1, с. 39, 284].

⁴² Об этом см.: [1, с. 112, 305]; [13, р. 160].

⁴³ Так, по наблюдению К. Полка, с конца XIV в. и весь XV в. европейские инструменталисты предпринимают поиски в самых разных направлениях, благодаря чему к 1500 году эта традиция значительно трансформируется и «искусные исполнители вовлекаются в изысканный (sophisticated) контрапункт, неизвестный на Востоке» [13, р. 160].

- них открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. — М., 1974.
3. Saoud R. The Arab Contribution to Music of the Western World // Foundation for Science Technology and Civilisation. — March, 2004.
 4. Cunningham W. An Essay on Western Civilization in its economic aspects, Medieval and Modern Times. — Vol. 2. — Cambridge, 1913.
 5. Легман Дж., Ли Г.Ч. История тамплиеров. — М., 2002.
 6. Haskins Ch. H. The Renaissance of the Twelfth Century. — Cambridge, Mass., 1955.
 7. Уотт У.М., Какиа П. Мусульманская Испания / пер. с англ. С.И. Дунаевецкого. — М., 1976.
 8. Леви-Провансаль Э. Арабская культура в Испании. — М., 1967.
 9. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII—XIII веков. — М., 2003.
 10. Hearnshaw F. J. C. Medieval Contributions to Modern Civilization. — London, 1967.
 11. Уотт У.М. Влияние ислама на средневековую Европу / пер. с англ. С.А. Шуйского. — М., 1976.
 12. Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX—XVI вв. — М., 2006.
 13. Polk K. From Oral to Written: Change in Transmission of Instrumental Music in Fifteenth-century Europe // Songs of the Dove and the Nightingale: Sacred and Secular Music c. 900 — c.1600. — Basel, 1995.
 14. Farmer H. G. Historical Facts for the Arabian Musical Influence. — New York, 1970.
 15. Сергеева Т.С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. — Казань, 2008.
 16. Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. — Madrid, 1924.
 17. Le Gentil P. Le Virelai et le villancico, le problème des origines arabes. — Paris; Lisbonne, 1954.
 18. Apel W. Rondeaux, Virelais and Balladen in French 13th Century Song // Journal of American Musicological Society. — 1954. — Vol. 7. — № 2.
 19. Мамедов О.М. Заджал как один из важных жанров андалузской поэзии // Культура народов Причерноморья. — 2009. — № 162.
 20. Stevens J. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050—1350. — Cambridge, 1986.
 21. Nyck A. R. Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the Old Provencal Troubadours. — Baltimore, 1946.
 22. Reese G. Music in the Middle Ages. — New York, 1940.
 23. Crocker R. L. A History of Musical Style. — New York, 1986.
 24. Paris Bibliothèque nationale, fonds Latin 1139: d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Paris: phot. Bibl. Nat. Paris / Ed. by B. Gillingham. Publication of Medieval Musical Manuscripts, no 14. — Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1987.
 25. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. — СПб., 2003.
 26. Beck J. B. La Musique des Troubadours. — Paris, 1910.
 27. Аверинцев С. От берегов Босфора до берегов Евфрата литературное творчество сирийцев, коптов и римлян в I тысячелетии н. э. // Многоценная жемчужина. — М., 1994.
 28. Добиаш-Рожественская О.А. Культура западно-европейского Средневековья. — М., 1987.
 29. Ярхо Б.И. Поэзия каролингского Возрождения / публ. О.В. Смолицкой. — М., 2010.
 30. Грюнебаум Г.Э. Литература в контексте исламской цивилизации // Арабская средневековая культура и литература: сб. ст. — М., 1978.

31. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература: сб. ст. — М., 1978.
32. Мулен Лео. Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы (X—XV вв.). — М., 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/History_Church/Mulen_lifeMonah_index.php
33. Сагадеев А.В. «Наследие ислама»: история и современность // У.М. Уотт. Влияние ислама на средневековую Европу / пер. с англ. С.А. Шуйского. — М., 1976.
34. Крачковский И.Ю. Арабская культура в Испании. — М.; Л., 1937.
35. Куделин А. Предисловие // У.М. Уотт, П. Какиа. Мусульманская Испания / пер. с англ. С. И. Дунаевецкого. — М., 1976.
36. Беляев Е.А. Арабы, ислам и арабский халифат в раннее Средневековье. — М., 1966.
37. Найман А.Г. О поэзии трубадуров // Песни трубадуров / пер. со старопрованс. А. Наймана. — М., 1979.
38. Петрова Л.А. Античные и испано-арабские влияния на лирику Прованса (античный мир и археология). — Вып. 1. — Саратов, 1972.
39. Фильштинский И.М. История арабской литературы X—XVIII веков. — М., 1991.
40. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 1999.
41. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX—XVI вв. — М., 1992.
42. Матюшина И.Г. Древнейшая лирика Европы: в 2 кн. Кн. 2. — М., 1999.
43. Лукин Б.В. Истоки народнопоэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы. — Л., 1988.
44. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. — М., 2007.
45. Аль-Фахури Х. История арабской литературы. Т. II. — М., 1961.
46. Dronke P. The Medieval Lyric. — London, 1968.

УДК 7.072.2

ББК (Щ) 85.113 (2)

Н.В. ХАЗОВА

ФОРМИРОВАНИЕ ВЗГЛЯДОВ АЛЕКСАНДРА БЕНУА НА АРХИТЕКТУРУ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Прослеживается процесс становления Александра Бенуа как теоретика архитектуры Санкт-Петербурга эпох барокко и классицизма. Анализируется роль семьи художника в этом процессе. Рассматривается влияние театра и музыки на формирование взглядов Бенуа. *Ключевые слова:* Александр Бенуа, Санкт-Петербург, архитектура, классицизм, барокко, «Мир искусства», теоретическая работа, семья, театр, музыка.

Санкт-Петербург заслуженно считается одним из самых красивых городов мира. В наше время трудно представить, что архитектурному ансамблю города XVIII — начала XIX века могли когда-либо отказывать в художественной ценности. Тем не менее, на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия облик Петербурга характеризовали не иначе как «безличный», «казенный», «казарменный». С начала 1830-х годов и вплоть до рубежа XIX—XX веков классицизм — ведущий стиль в архитектуре города — казался современникам лишенным эстетической привлекательности.

Неприятие классицизма в начале 1830-х годов вполне объяснимо. В то время угасающий стиль уже не создавал первоклассных сооружений. Его воспринимали как отжившее явление и желали поскорее от него избавиться. Негативное отношение, вызванное поздними образцами классицизма, распространилось и на высшие достижения стиля. Архитектурные творения А. Воронихина, А. Захаро-

ва, Дж. Кваренги, И. Старова, К. Росси, Ж. Тома де Томона стали расцениваться как скучные, рутинные постройки, как бледные копии западноевропейских оригиналов. Пришедшую на смену классицизму эклектику приветствовали как долгожданное обновление архитектуры.

Эклектика, иначе называвшаяся «архитектурой выбора», провозгласила стилистическое многообразие. Она дала возможность архитекторам использовать элементы всех существующих стилей и комбинировать их на свое усмотрение. В архитектуре Петербурга этого времени стоит отметить обращение к архитектурному наследию города эпохи барокко. Ярким примером тому стал дворец Белосельских-Белозерских, построенный в 1846—1848 годы архитектором А.И. Штакеншнейдером в духе творений Ф.Б. Растрелли. Но зодчество петербургского классицизма не получило переосмысления в архитектурной практике эпохи эклектики. Эклектика, возникнув как альтернатива классицизму, стремилась как можно дальше

уйти от классицистских форм. Так наследие эпохи классицизма было надолго забыто.

Возрождение интереса к архитектурному ансамблю Петербурга XVIII — начала XIX века началось на рубеже XIX—XX столетий благодаря деятельности членов объединения «Мир искусства». Главную роль в этом процессе сыграл лидер мирискусников — Александр Николаевич Бенуа.

В конце XIX — начале XX века Бенуа занялся темой петербургской архитектуры в качестве критика и теоретика искусства. В таких художественных журналах, как «Мир искусства» и «Художественные сокровища России», были опубликованы многочисленные статьи Александра Николаевича, посвященные барочному и классицистскому наследию Петербурга. Они положили начало переоценки ценности, прежде всего, архитектуры классицизма.

Статьи Бенуа увлекли старинной петербургской архитектурой немало деятелей искусства того времени и способствовали возникновению «культа Старого Петербурга» среди мирискусников. Более того, теоретические работы Александра Николаевича, касающиеся Петербурга, оказали влияние не только на коллег художника, но и на большинство современников Бенуа. По словам М.В. Добужинского, «благодаря журналу “Мир искусства”, рос все больший интерес к красотам старого Петербурга не только в художественном мире, но и вообще происходил как бы общий сдвиг вкуса в отношении к Петербургу, в облике которого еще недавно видели одну казенщину и казарменность» [1, с. 219].

Теоретические работы Бенуа, опубликованные на страницах «Мира искусства», демонстрируют глубокое знание и понимание старинного петербургского ансамбля, благодаря чему до сих пор остаются актуальными исследованиями архитектуры Петербурга эпох барокко и классицизма. Александр Николаевич одним из первых обратил внимание на стилистические и пространственные особенности города, делающие его столь не похожим на иные города, заговорил об эстетической ценности петербургских строений XVIII — первой трети XIX века, поднял проблему соотношения старинного архитектурного ансамбля и современной городской застройки.

Не будучи профессиональным историком архитектуры, Бенуа, тем не менее, проявил себя ее подлинным знатоком. Он изучал историю создания конкретных сооружений, используя документальные свидетельства, воспоминания современников и другие материалы. Бенуа точно описывал и тонко анализировал архитектурные и стилистические особенности построек, не прибегая при этом к сугубо профессиональному терминологическому языку. Статьи мирискусника, небольшие по объему, отличается, в первую очередь, «живописность» изложения материала, присущая человеку, обладающему художественным воображением. Александр Николаевич рассматривает и оценивает архитектуру, исходя из своих личных пристрастий и вкусов. Он приглашает читателя к диалогу, предлагает ему информацию для размышления, обращает его внимание на важные детали. Стилистика

этих статей, сочетающая точный, острый взгляд знатока с воодушевлением и восхищением творческого человека, не могла оставить читателей равнодушными.

Петербург имел особое значение и для Бенуа-художника, и для Бенуа-человека. Будучи уроженцем города, Александр Николаевич на протяжении всей своей жизни сохранял к нему глубокую привязанность. Свидетельством тех теплых чувств, которые Бенуа питал к Петербургу, становятся слова, оставленные находившимся в преклонном возрасте художником в книге «Мои воспоминания»: «Петербург я люблю. Во мне чуть ли не с пеленок образовалось то, что называется “patriotisme de clocher”». Я понимал прелесть моего города, мне нравилось в нем все...» [2, с. 9]. Зародившееся в глубоком детстве преклонение Бенуа перед Петербургом со временем переросло в настоящий культ. Известно, что «Воспоминания» Александра Николаевича начинаются главой под названием «Мой город», дающей ясное представление о том, какое место в жизни мирискусника занимал этот город. Для Бенуа Петербург, в самом деле, был «своим» городом, сформировавшим творческие и человеческие качества художника.

На страницах «Воспоминаний» Бенуа неоднократно говорит о своей любви к Петербургу. Такое, казалось бы, простое и понятное признание нуждается в уточнении, поскольку смысл его несколько отличается от общепринятого понимания любви к городу. Чувство Бенуа к Петербургу — больше чем восхищение родным городом, гордость его историческим и культурным наследием, привязанность к дорогим сердцу каждого петербуржца местам. Александр Николаевич воспринимал Петербург как живое существо. Художник остро ощущал «личность» города. Именно одушевление города позволило художнику питать к Петербургу искреннюю, человеческую любовь, быть влюбленным в его «лицо» и его «персону». Подобное одушевление распространялось и на памятники архитектуры, каждый из которых обладал в глазах Александра Николаевича своей физиономией и своим характером. Ярким примером может служить его высказывание по поводу фасада Строгановского дворца, созданного Ф.Б. Растрелли: «Строгановский дом имеет свою физиономию, и эта физиономия чуть-чуть корчит гримасу» [3, с. 165]. Подобное определение не укладывается в рамки сугубо архитектурного исследования, но создает необыкновенно выразительный словесный «портрет» архитектурного памятника.

Теоретические работы Бенуа, посвященные старинным сооружениям Петербурга, демонстрируют не только глубокое знание и понимание художником петербургского зодчества XVIII — начала XIX века. Они согреты любовью, с которой Александр Николаевич относился к постройкам родного города. Горячие протесты Бенуа против разрушений архитектурных памятников эпох барокко и классицизма вызваны не одним лишь стремлением художника сохранить подлинный петербургский стиль. Александр Николаевич воспринимал снос любого старинного здания как потерю дорогого и близкого существа, как умирание еще одной частички живого Петербурга.

Истоки «культы Петербурга», пронесенного художником через всю жизнь, восходят к детству Бенуа. С непосредственных впечатлений от архитектурных памятников Петербурга, полученных будущим мирискусником в ранние годы, началось его увлечение стариной родного города.

Открывать архитектурную красоту Петербурга Александр Николаевич начал с построек, окружающих дом семьи Бенуа. Семья художника жила на Никольской улице, около собора Николы Морского. С самых ранних лет своей жизни А.Н. Бенуа ежедневно наблюдал великолепный памятник архитектуры XVIII века, разглядывал его во всех деталях. По отношению к собору Николы Морского впервые проявилось антропоморфное восприятие Александром Николаевичем памятника архитектуры. Бенуа признавался в «Воспоминаниях», что в раннем детстве испытывал к нему смешанные чувства любования, почитания и жути, поскольку пять глав собора представлялись художнику «семьей богатырей», а центральная глава казалась «самим боженькой». Бенуа-ребенок даже улавливал различные выражения лица «боженьки». Нижняя часть Николы Морского, украшенная барочной лепниной, казалась будущему мирискуснику «несравненно приветливее». Александр Николаевич пишет в «Воспоминаниях», что «от этого “интимного” знакомства с чудесным произведением XVIII века родилось мое восторженное отношение к искусству барокко» [2, с. 14].

Любовь Бенуа к барокко возрастала благодаря посещениям петербургского пригорода — Петергофа. Будучи ребенком, каждое лето проводил в Петергофе, где находилась дача его родителей. Барочные сооружения и многочисленные фонтаны этого пригорода произвели неизгладимое впечатление на будущего художника. Так в душе Бенуа с детского возраста начал зарождаться «культ эпохи барокко».

Петербургский дом семьи Бенуа, помимо собора Николы Морского, окружало еще немало значительных построек. Они с ранних лет привлекали внимание Александра Николаевича. Совсем рядом с домом Бенуа находились два крупнейших театра Петербурга — Большой и Мариинский. Оба здания представляли собой значительные архитектурные творения. Петербургский Большой театр, перестроенный и отделанный заново в 1805 году Ж. Тома де Томоном в духе высокого классицизма, был восстановлен после пожара в 1835—1836 годы дедом Бенуа — А.К. Кавосом. Мариинский театр был полностью построен Кавосом в 1860 году. Бенуа отдавал предпочтение архитектуре Большого театра, впечатлявшей художника грандиозностью. Но и Мариинский театр, несмотря на более скромный вид, по словам Бенуа, «являл изящное и благородное целое», напоминая художнику некое античное сооружение [2, с. 15].

В «Воспоминаниях» Александр Николаевич описывает еще два архитектурных сооружения, находившихся в непосредственной близости от его родного дома. Речь идет о Литовском рынке и Литовском замке. Архитектура обоих построек представляла немалый художествен-

ный интерес. Литовский рынок был построен по проекту Дж. Кваренги в 1787—1789 годы. Стоящий рядом Литовский замок, возведенный в 1798—1799 годы И. Старовым, архитектор И.И. Шарлемань переделал в тюрьму в 1823—1826 годы. Оба сооружения были яркими образцами петербургского классицизма. По мнению Александра Николаевича, здание Литовского замка «принадлежало к лучшему, что было построено в классическом стиле в Петербурге» [2, с. 16]. Бенуа-ребенка впечатляла не только архитектура замка, но и мрачная, а оттого притягательная атмосфера, окутывающая эту постройку.

«Воспоминания» Бенуа свидетельствуют о том, что его любовь и интерес к архитектуре Петербурга зародились в раннем возрасте благодаря практически ежедневному созерцанию старинных построек высокого художественного уровня, окружавших его родной дом. Разумеется, в детстве Бенуа не раз бывал и в других уголках Петербурга, знакомясь с прославленными шедеврами петербургского зодчества. На улицах своего города художник получил представление о ведущих европейских стилях XVIII — начала XIX века, таких как барокко и классицизм. Живое, непосредственное «общение» с архитектурными сооружениями Петербурга и его окрестностей повлияло на эстетические предпочтения будущего мирискусника.

В раннем детстве сформировалась важная особенность личности Бенуа — тяготение к прошлому, которое принято называть «пассеизм». Прошлое, привлекавшее Александра Николаевича, имело вполне определенные хронологические рамки. Художник всю жизнь был страстно увлечен XVIII веком; кроме того, его интересовало начало XIX столетия. Бенуа так объяснял возникновение этого пассаизма: «тут сказалось то, что в своем престарелом отце я имел “живое прошлое”. В его рассказах, в его рисунках воскресал не “сегодняшний” день — а времена его далекой молодости и детства. Я и XVIII век мог считать своим уже потому, что мне через моего деда, родившегося еще в дни Людовика XV, Фридриха II и Екатерины II, было “как рукой подать” до той эпохи» [2, с. 182]. С детских лет Бенуа чувствовал свою неразрывную связь с минувшим. Погрузиться в ушедшее время художник мог в собственном доме. Дом семьи Бенуа, купленный в конце XVIII века дедом Александра Николаевича, с его старомодной обстановкой и портретами предков на стенах, казался будущему «мирискуснику» населенным «фамильными тенями». Прошлое здесь продолжало реально существовать наряду с настоящим.

Для Бенуа атмосфера XVIII века была ближе и понятнее, чем окружающая действительность. «Многое в прошлом представляется мне хорошо и давно знакомым, пожалуй, даже более знакомым, нежели настоящее. У меня и отношение к прошлому более нежное, более любовное, нежели к настоящему. Я лучше понимаю тогдашние мысли, тогдашние идеалы, мечты, страсти и самые даже гримасы и причуды, нежели я понимаю все это в “плане современности”», — вспоминал Александр Николаевич [2, с. 182]. Художнику не составляло труда в своем вообра-

жении вернуть к жизни минувшее. Бенуа иногда доходил, по собственному признанию, до настоящих «исторических галлюцинаций».

Любовь художника к XVIII столетию располагала к тому, чтобы Петербург вошел в круг интересов Бенуа. Так и произошло. Родной город в немалой степени способствовал развитию пассивизма Бенуа. Старинный Петербург, этот зримый отголосок ушедшей эпохи, был для художника реальным воплощением мечты о проникновении в XVIII век.

Говоря о детском и отроческом периоде жизни Бенуа, невозможно обойти вниманием семью Александра Николаевича, поскольку люди, окружавшие будущего художника, сыграли важную роль в становлении его вкусов, взглядов и пристрастий.

Члены семьи Бенуа профессионально занимались изобразительным искусством и архитектурой, были страстными любителями театра и музыки. Александр с детства был вовлечен в художественную среду, что способствовало раннему проявлению его творческих способностей. Домашняя атмосфера, с царившей в ней любовью к различным видам искусства, формировала Александра Николаевича как гармоничную и разносторонне развитую личность. Именно в семье было положено начало тем обширным культурным познаниям, которыми впоследствии был известен.

Архитектура, наряду с другими видами изобразительного искусства, увлекала художника с раннего возраста. Бенуа вспоминал: «Невыразимые радости доставляли мне в детстве все начертательные и пластические искусства (и даже архитектура)» [2, с. 236]. Есть все основания утверждать, что в кругу семьи сформировалась способность Александра Николаевича понимать и оценивать архитектуру, поскольку этот вид творчества занимал особое место в доме.

Три представителя семьи художника имели непосредственное отношение к архитектуре. Отец будущего мирискусника, Николай Леонтьевич Бенуа, закончил архитектурное отделение Академии художеств, был известным архитектором, строившим, главным образом, в Петергофе и в других окрестностях Петербурга. Стилем его архитектурного творчества была эклектика. Среди его самых известных построек — Здание придворных конюшен в Петергофе на краю парка Александрия (1847—1852), созданное в готическом стиле, и Фрейлинские корпуса близ Большого Петергофского дворца (1853—1858), в архитектуре которых использована необарочная стилизация. Другим архитектором в семье был брат Александра Николаевича, Леонтий Николаевич Бенуа. Он, как и отец, окончил Академию художеств и работал в стиле эклектики. Строительная деятельность Леонтия Николаевича протекала в Петербурге и других городах Российской империи. В Петербурге архитектор спроектировал колокольню Воскресенского Новодевичьего монастыря на Царскосельском проспекте, своим обликом напоминавшую колокольню Ивана Великого в Московском Кремле (1891—1895; при участии В.П. Цейдлера;

не сохранилась); дом страхового Общества «Россия» на Моховой улице (1897—1900) в стиле французской архитектуры XVI—XVII веков и немало других зданий. Еще один брат «мирискусника», Альбер Николаевич Бенуа, по образованию также был архитектором, создал несколько построек, но впоследствии получил широкую известность как акварелист и заметного следа в архитектуре не оставил.

Александр Николаевич с раннего возраста имел возможность наблюдать архитектурную деятельность Николая Леонтьевича. Будущий художник рос в окружении проектов, моделей архитектурных сооружений, создаваемых его отцом. Николай Леонтьевич был знатком изобразительного искусства и зодчества прошлых эпох. Александр Николаевич вспоминал, что книжный шкаф в кабинете отца был весь набит ценными увражами по архитектуре и искусству [2, с. 190]. Но серьезное изучение искусства и в особенности архитектуры в детские годы явно не привлекало художника. В «Воспоминаниях» Бенуа признавался: «В папиной библиотеке было очень много иллюстрированных книг, но в те времена раннего детства огромное большинство внушало мне лишь “решпект”, не далекий от отвращения (особенно неприязненно я относился к большущим архитектурным фолиантам, в которых было столько планов и чертежей)» [2, с. 227]. Эстетическая же составляющая архитектуры, наоборот, всегда притягивала будущего «мирискусника».

Знакомство с архитектурой прошлого происходило у Бенуа-ребенка посредством увлекавших его вещей. Как вспоминает художник, в детстве для него «большим праздником» было разглядывание путевых альбомов своего отца, привезенных Николаем Леонтьевичем из пансионерской поездки 1840—1846 годов в Италию. Кроме Италии, архитектор посетил тогда Германию, Швейцарию, Францию, Англию и другие страны Европы. Будучи прекрасным рисовальщиком, Николай Леонтьевич Бенуа фиксировал в путевых альбомах свои впечатления от путешествия. Наряду с пейзажными и жанровыми зарисовками на их страницах часто встречались изображения архитектурных сооружений. В рисунках и акварелях были запечатлены восхитившие Николая Леонтьевича готические постройки Германии, архитектурные памятники Италии. В «Воспоминаниях» Александр Николаевич очень высоко оценил работы из путевых альбомов своего отца: «Сколько в каждом пейзажном мотиве было вложено чувства природы, сколько понимания в каждом “портрете здания”, сколько во всем меткости, вкуса и мастерства» [2, с. 52]. Стоит отметить, что в этих строках Бенуа обратил внимание на умение своего отца уловить «лицо» архитектурного сооружения, что имело большое значение для восприятия самого художника и не могло не увлечь его. Кроме того, Александр Николаевич вспоминал, что Николай Леонтьевич сопровождал каждую страницу путевых альбомов комментариями, рассказывая о своих художественных впечатлениях.

С отцом маленький Бенуа неоднократно бывал в «зале моделей» Академии художеств, где были собраны миниатюрные копии прославленных архитектурных сооружений, выполненные со всеми подробностями. Бенуа-ребенок испытывал восторг при виде крошечного собора Св. Петра и знакомых петербургских сооружений — Исаакиевского собора, Михайловского замка, Биржи, Смольного монастыря.

Несомненно, первые знания о старинной архитектуре Петербурга Бенуа-ребенок получил от Николая Леонтьевича. Художник вспоминал, что имя зодчего собора Николы Морского — Саввы Чевакинского — он узнал от своего отца, который с уважением относился к этому архитектурному шедевру [2, с. 14]. В отроческом возрасте интерес Бенуа к Петербургу развивался под влиянием Николая Леонтьевича. На страницах «Воспоминаний», говоря о событиях своей жизни в 1884 году, Александр Николаевич упоминает о том, что в это время благодаря отцу он начал знать и любить достопримечательности Петербурга [4, с. 408].

Таким образом, общение с отцом прививало Бенуа любовь к архитектуре прошлого, в том числе и к архитектуре родного города.

С годами Александр Николаевич начал проявлять сознательный интерес к истории искусств. В начале 1880-х годов он занялся своим художественным развитием. Бенуа вспоминал: «...я теперь все чаще и чаще вытаскивал книги с нижних полок папиного “желтого шкафа”, и я все внимательнее к ним присматривался». То, что часть этих книг была посвящена архитектурной тематике, подтверждают следующие слова Бенуа: «Из них я узнал о существовании и о значении первоклассных архитектурных памятников...» [2, с. 249]. Следовательно, в возрасте 10—13 лет зодчество, наряду с живописью и скульптурой, прочно вошло в круг художественных интересов Александра Николаевича.

В дальнейшем у художника не возникло желания пойти по стопам отца и стать архитектором, но фамильная профессия дала о себе знать в его творческой деятельности. А.Н. Бенуа стал одним из самых заметных критиков и историков архитектуры своего времени. Не будет преувеличением сказать, что своим становлением в качестве исследователя архитектуры Бенуа обязан, прежде всего, собственной семье.

Благодаря семейному окружению зародилась не только любовь Бенуа к изобразительному искусству, но и его страсть к музыке. Александр Николаевич вспоминал, что в его родном доме музицировали все — родители, братья, сестры, друзья семьи. Нередко в доме Бенуа устраивались домашние концерты. С ранних лет художник отличался обостренным восприятием музыки. По словам Александра Николаевича, в детстве самые интенсивные эстетические ощущения он испытывал при звуках музыки, ради которой готов был забросить любые другие занятия. Бенуа был не только вдохновенным слушателем, но и сам обладал музыкальными способностями. В «Воспоминаниях» он признавался: «...без музыки, без слушания ее и

без возможности вызывать самому какие-то музыкальные звуки я не был в состоянии прожить и неделю» [2, с. 236]. На всю жизнь музыка осталась для Бенуа источником наиболее сильных эмоций и потрясений. Она лежала в основе его восприятия других видов искусства.

Наряду с музыкой, еще одним страстным увлечением семьи Бенуа был театр. Многие родные художника были любителями различных театральных жанров и регулярно посещали петербургские театры, в том числе и находившиеся в «двух шагах» от дома Бенуа Большой и Мариинский. В семье Александра Николаевича постоянно велись разговоры на театральные темы, устраивались домашние спектакли. Одним из самых любимых развлечений Бенуа-ребенка был кукольный театр. Сначала будущий художник пользовался театриком своих старших братьев, потом у него появился свой собственный, а с течением времени у мальчика накопилось несколько кукольных театров. Таким образом, Бенуа приобщился и к миру театра в родных стенах.

Александр Николаевич вспоминал, что приблизительно лет с пяти он начал посещать петербургские театры, став со временем их завсегдатаем. Наиболее сильное впечатление на юного Бенуа производили оперные и балетные спектакли, что неудивительно, поскольку в них театральное действо естественно связывалось с музыкой. Всю свою жизнь художник оставался восторженным поклонником музыкального театра.

Театр привлекал художника способностью воскрешать прошлое в настоящем. В самом деле, только здесь могут существовать давно минувшие эпохи, только здесь зритель имеет возможность перенестись в любой исторический период. Театр на короткое время возвращал безвозвратно ушедшее, реализовывая фантазии и грезы Бенуа.

В начале 1890 года Александр Николаевич убедился в способности музыкального театра вызывать из небытия мир старины. Бенуа побывал на премьере балета Чайковского «Спящая красавица». Спектакль произвел на художника огромное впечатление. Бенуа поразило не столько само театральное зрелище и танцы, сколько музыка. Александр Николаевич признавался, что для него она «открыла двери» в прошлое, обострила тот «звон минувшего», который уже давно слышал художник. Музыка «Спящей красавицы» явила ушедший XVIII век, позволив Александру Николаевичу проникнуть в любимую им эпоху. В «Воспоминаниях» Бенуа так написал о Чайковском: «Петр Ильич, несомненно, принадлежал к натурам, для которых прошлое-минувшее не окончательно и навсегда исчезло, а что продолжает как-то жить, сплетаясь с текущей действительностью. <...> Его тянуло в это царство теней <...> в этом царстве теней продолжают жить не только отдельные личности, но и целые эпохи, самая атмосфера их» [5, с. 602—603]. Подобными словами можно охарактеризовать отношение к прошлому самого Александра Николаевича. Неудивительно, что в музыке «Спящей красавицы» художник нашел нечто очень близкое для себя. После премьеры балета Бенуа стал горячим поклонником творчества композитора.

Некоторое время спустя музыка Чайковского, воплощенная на театральных подмостках, воскресила для Бенуа дух Петербурга XVIII века. Опера «Пиковая дама», премьеру которой Александр Николаевич посетил в декабре того же 1890 года, стала переломным моментом в отношении Бенуа к петербургскому прошлому, в том числе и к старинной архитектуре Петербурга.

До этого события художник, несмотря на свою любовь к родному городу, не мог принять многих его специфических черт. Если восхищение зодчеством эпохи барокко возникло у Александра Николаевича еще в раннем детстве, то основной ансамбль Петербурга, сформированный классицизмом, долгое время оставался чуждым Бенуа. Вспоминая о своем восприятии Петербурга в юные годы, Александр Николаевич признавался: «...многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и “казенщиной”» [5, с. 652]. Слова художника не должны вызвать удивления. Они вовсе не свидетельствуют о неспособности Бенуа оценить красоту классицизма. Дело в том, что классицистская архитектура в те годы не соответствовала эстетическим предпочтениям Бенуа. Художнику, чей вкус был воспитан на зодчестве эпохи барокко, классицизм и в самом деле должен был казаться «суровым» и «казенным». В немалой степени на отношение Бенуа к классицизму могло повлиять и общественное мнение. Напомним, что вплоть до начала XX века сохранялся взгляд на классицистскую архитектуру города как на «казарменную» и нехудожественную. Во времена молодости Бенуа отрицание красоты петербургского классицизма было общепринятым.

«Пиковая дама» стала для Бенуа подлинным музыкальным откровением. Опера Чайковского вернула к жизни ушедший век, петербургскую старину. Композитор с захватывающей достоверностью передал атмосферу екатерининского Петербурга. Музыка превратила Бенуа в настоящего «визионера», позволив художнику наяву увидеть и отживающее величие века Елизаветы Петровны — времени молодости графини, и эпоху Екатерины II, времени действия оперы. По словам Александра Николаевича, после «Пиковой дамы» к нему «вплотную придвинулось прошлое Петербурга» [5, с. 652]. Пассеизм, с ранних лет присущий художнику, еще больше углубился и превратился в настоящий «культ прошлого».

«Пиковая дама» заставила Бенуа по-новому взглянуть на привычный облик города. Знакомые с детства места Петербурга, такие как Летний сад и Зимняя Канавка, были преображены музыкой и наполнились новым смыслом. Александр Николаевич ощутил всю «пленительную поэтичность» своего родного города и его ансамбля. Если раньше Бенуа любил и ценил только отдельные черты, присущие Петербургу, то теперь он воздал должное всей городской среде в целом, всей «личности» города. Опера помогла художнику избавиться от многих стереотипов по отношению к Петербургу, пересмотреть свой взгляд на то, что раньше казалось «суровым» и «казенным». Таким образом, красоту Петербурга Бенуа сначала «услышал»

и только после этого увидел. Благодаря «Пиковой даме» Александру Николаевичу открылась истинная ценность старинной архитектуры города.

Увлечение оперой Чайковского позволило Бенуа постичь «душу» Петербурга и почувствовать свою душевную связь с ним. Музыка «Пиковой дамы» выявила нечто нематериальное, наполняющее атмосферу города. Это «нечто» было названо художником «душой», поскольку «душа по-настоящему только и может проявляться и общаться с другими душами посредством музыки» [2, с. 14]. Насколько это было ново — открыть душу города, который считался лишенным души! «Пиковая дама» обнаружила одухотворенность и красоту классицистического ансамбля Петербурга.

Необходимо сказать и о том, что зрелищная сторона постановки оперы в целом была оценена Александром Николаевичем как удачная. Несмотря на определенные недостатки, декорации воспроизводили петербургскую старину и не портили впечатления от музыки.

Возникшее после посещения оперы Чайковского восхищение старинной петербургской архитектурой больше не покидало Бенуа.

«Пиковая дама», если говорить не только об оперной версии, но и о литературном первоисточнике, несомненно, привлекала Бенуа тем, что в ней связаны воедино три эпохи. Известно, что действие повести А.С. Пушкина происходит в начале XIX века. Чайковский в своей опере перенес время действия в екатерининскую эпоху. При этом и в повести, и в опере возникает век Людовика XV — время молодости графини. Эта «перспектива времени», открывавшаяся в «Пиковой даме», имела для Бенуа большое значение, поскольку позволяла художнику совершить воображаемое путешествие по его любимым эпохам.

С юных лет важной чертой личности Александра Николаевича был космополитизм. Художник отвергал фанатичное приятие своего и отрицание чужого, особенно в сфере искусства. Искренне любя все прекрасное, что создано русской культурой, Бенуа чувствовал себя, тем не менее, европейским человеком. Космополитизм взглядов художника, конечно, указывает на влияние специфической петербургской среды. Петербург с момента основания играл роль связующего звена между европейской и русской культурами, этому городу всегда была чужда национальная ограниченность. «Петербург, или, точнее, Санкт-Петербург, означает город-космополит, город, поставленный под особое покровительство того святого, который уже раз осенил идею мирового духовного владычества — это означает “второй” или “третий” Рим. Самая несуразность соединения сокращенного латинского *sanctus* и слов германского звучания “Петер” и “Бург” как бы символизирует и подчеркивает европейскую, вернее, космополитическую природу Петербурга», — писал тонко чувствующий самую суть города Бенуа [2, с. 10]. Петербург лучше любого другого города соответствовал вкусу и убеждениям Александра Николаевича.

Формирование взглядов Бенуа на старинную архитектуру Петербурга завершилось в течение 1890-х годов,

когда мирискусник совершил заграничные путешествия. Александр Николаевич посетил Германию, Италию, Австрию и Францию, где имел возможность увидеть прославленные памятники архитектуры и произведения искусства.

Наиболее важной для Бенуа стала поездка в Париж в конце 1896 года. В этом городе Александр Николаевич провел несколько лет. Во время пребывания в Париже Бенуа начал публиковаться в журнале «Мир искусства» — одном из ведущих художественных журналов своего времени, возникшем в 1898 году, — что положило начало его блестящей деятельности как теоретика искусства и художественного критика.

Посещение городов Европы открыло для Бенуа истинную ценность старинного Петербурга. Путешествие позволило Александру Николаевичу увидеть архитектурные стили Нового времени, непосредственно повлиявшие на ансамбль Петербурга, в их западноевропейском варианте. Художник, разумеется, заметил, что знакомые с детства петербургские сооружения в духе барокко и классицизма существенно отличаются от европейских построек. Архитектурные памятники российской столицы оказались не малохудожественными повторениями западноевропейских образцов, а самостоятельными произведениями зодчества, не уступающими в эстетическом отношении западным постройкам.

Своеобразие архитектуры Петербурга, открывшееся Бенуа благодаря европейскому путешествию, побудило его заняться теоретическим осмыслением облика родного города. Находясь во Франции, художник обеспокоился недопустимым отношением своих современников к петербургскому прошлому. Подтверждение тому — написанная в 1899 году в Париже статья Бенуа «Агония Петербурга» [6], повествующая о варварском искажении и разрушении города¹.

Вернувшись в Россию в том же году, Бенуа продолжил заниматься темой архитектурного облика Петербурга. На протяжении ряда лет Александр Николаевич создал немало статей, посвященных старинной и современной петербургской архитектуре. Широкую известность приобрела выдающаяся статья «Живописный Петербург» [7].

Завершая данное исследование, стоит вернуться к архитектурному творчеству представителей семьи Бенуа и выяснить роль эклектики в становлении взглядов мирискусника на архитектуру ушедших эпох. Не будет лишним напомнить, что эклектика подразумевала глубокое знание различных стилей прошлого. Несомненно, что в период формирования эстетических пристрастий Бенуа творческая деятельность членов его семьи в русле эклектики не только познакомила будущего художника со стили-

стическим многообразием в архитектуре, но и повлияла на развитие у него способности понимать всевозможные архитектурные стили. Таким образом, своим умением разбираться в стилистических тонкостях архитектуры Петербурга XVIII — начала XIX века Бенуа был обязан «архитектуре выбора».

Необходимо сказать о том, что Александр Николаевич в течение «мирискуснического» периода своей жизни (начало 1900-х годов) крайне отрицательно относился к архитектуре эклектики, считая ее пошлой и беспринципной. Такое отношение вызвали у художника безвкусные строительные «изделия», наводнившие улицы его родного города. Неприятие, которое питал Бенуа к этим многочисленным образцам эклектики, лишенным художественных качеств, привело его к отрицанию эклектики в целом. Зодчие, работавшие в рамках этого стиля, расценивались Александром Николаевичем как изготовители бездарных архитектурных «поделок», варварски разрушающих гармонию ампирного ансамбля Петербурга. Конечно, взгляд на эклектику как на низкокачественный стиль был несправедливым (хотя нельзя не признать правоту Бенуа в отношении многих сооруженных в Петербурге зданий). Эклектика породила немало первоклассных архитектурных творений. Многие архитекторы, работавшие в рамках этого стиля, были весьма одаренными людьми. К их числу принадлежат и члены семьи Бенуа. Творческое наследие отца и брата Александра Николаевича свидетельствует о наличии таланта, художественного вкуса и глубоких знаний в области истории архитектуры. Потребовались годы, чтобы Бенуа пересмотрел свои взгляды на эклектику, признал наличие в ней оригинальности и оценил по достоинству архитектурное творчество многих зодчих, в том числе и своих родных.

Список литературы

1. Добужинский М.В. Воспоминания. — М.: Наука, 1987.
2. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. I. — М.: Наука, 1993.
3. Бенуа А. Строгановский дворец и Строгановская галерея в Санкт-Петербурге // Художественные сокровища России. — 1901. — № 9.
4. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. II. — М.: Наука, 1993.
5. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. III. — М.: Наука, 1993.
6. Веньяминов Б. Агония Петербурга // Мир искусства. — 1899. — № 15.
7. Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. — 1902. — № 1.

¹ Эта статья, как и некоторые другие, подписана Александром Бенуа псевдонимом Б. Веньяминов (другой вариант написания — Б. Вениаминов).

УДК 75.03
ББК 85.1

С.А. КОНТУЛА-ВЕББ

ПОРТРЕТЫ НИКОЛАЯ II КИСТИ ФИНСКОГО ХУДОЖНИКА АЛЬБЕРТА ЭДЕЛЬФЕЛЬТА (К ИСТОРИИ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ РОССИИ И ФИНЛЯНДИИ)

Отслеживаются связи с Россией одного из самых выдающихся художников Финляндии Альберта Эдельфельта. О его таланте знали и за рубежом, он был востребованным портретистом высокопоставленных лиц Европы и сделал блестящую карьеру при российском императорском дворе. Особое внимание уделено его портретам Николая II. Исследование включает в себя отрывки из писем художника, которые были переведены на русский язык автором статьи.

Ключевые слова: Александр III, Николай II, Альберт Эдельфельт, искусство Финляндии, финские художники в России, Российская Академия художеств, портреты-заказы.

Альберт Эдельфельт (1854—1905) был в свое время ведущей фигурой художественной жизни Финляндии, прежде всего живописцем, но также и умелым графиком и иллюстратором. Особый талант А. Эдельфельта, который во многом способствовал его успешной карьере, состоял в том, что он умел удачно преподнести себя в любом обществе. Современники восхищались его элегантными манерами и красивой речью, что, вкупе с владением французским языком, помогло художнику стать популярным и за рубежом. А. Эдельфельт имел большое влияние на решение культурно-политических вопросов на своей родине, к нему обращались за советом многие художники Финляндии. Некоторые искусствоведы называли его «послом финского искусства», и, безусловно, благодаря ему искусство Финляндии заняло свое место на международном рынке в XIX веке.

А. Эдельфельт проводил много времени за границей и вскоре стал востребованным портретистом среди европейской аристократии. Он написал портреты членов русской царской семьи, принцесс королевства Дании и герцогства Саксен-Мейнинген, принца Швеции Карла и др. К самым известным его картинам, которые в настоящее время входят в коллекцию государственного музея Финляндии Атенеум, относятся «Королева Бланка» (1877), «Похороны ребенка» (1879), «В Люксембургском саду» (1887), «Мальчики, играющие на берегу» (1884) и «Бабы из Руоколахти» (1887).

А. Эдельфельт внимательно наблюдал за основными течениями в искусстве своего времени. Во многих его работах прослеживаются тенденции импрессионизма и реализма, а дух национального романтизма был характерен для творчества художника на протяжении всей его жизни. Нельзя сказать, что А. Эдельфельт был новатором в живописной технике или в выборе тем. Формула его успеха заключалась в способности видеть актуальную тему и в эстетике ее живописного выражения.

Творчество Альберта Эдельфельта хорошо изучено финскими искусствоведами, но, несмотря на то, что у художника были тесные связи с императорским двором России, его имя не обладает широкой известностью в

русскоязычной искусствоведческой литературе. Особенно интересным материалом для исследования жизни и творчества А. Эдельфельта послужили оставленные им многочисленные письма. Он вел активную переписку с матерью и близкими друзьями. Эти письма дают уникальную возможность глубже понять его произведения, узнать мысли художника, проследить пути создания картин. Помимо фиксации исторических фактов, часть писем предоставляет возможность окунуться в прошлое, интересное с точки зрения переплетения культуры русского и финского народов.

Письма были написаны на шведском языке, поскольку это был родной язык в семье Эдельфельтов, и досконально изучены доктором философских наук и искусствоведом Анной Кортелайнен, которая опубликовала их в книге «Мое так называемое сердце» [1]. Необходимо отметить, что письма публиковались и до этого в серии книг, изданных под редакцией сестры художника Берты Эдельфельт (1869—1934)¹. Однако публикация А. Кортелайнен все-таки достойна особого внимания в связи с тем, что книга богато иллюстрирована и включает в себя поясняющие факты.

Существует немногочисленная литература, посвященная непосредственно времени, связывающему художника с Россией. Так, в шведскоязычной книге «Albert Edelfelt och Ryssland: Brev från åren 1874—1905» [2] собраны письма А. Эдельфельта, большая часть которых адресована матери художника — Александре Эдельфельт.

Самой авторитетной монографией, посвященной художнику, по сей день остается труд финского искусство-

¹ Edelfelt A. Ur Albert Edelfelts brev: Drottning Blanca oh Hertig Carl. Red. av Berta Edelfelt. — Helsingfors.: Schildts, 1917.

Edelfelt A. Ur Albert Edelfelts brev: Kring sekelskiftet. Red. av Berta Edelfelt. — Helsingfors.: Schildts, 1930.

Edelfelt A. Ur Albert Edelfelts brev: Liv och arbete. Red. av Berta Edelfelt. — Helsingfors.: Schildts, 1926.

Edelfelt A. Ur Albert Edelfelts brev: Middagsh jd. Red. av Berta Edelfelt. Schildts. — Helsingfors.: Schildts, 1928.

Edelfelt A. Ur Albert Edelfelts brev: Resor och intryck. Red. av Berta Edelfelt. — Helsingfors.: Schildts, 1921.

веда, художественного критика и исследователя Бертеля Хинце (1901—1969) «Альберт Эдельфельт» [3]. Она содержит ценнейшие сведения для дальнейшего изучения творчества живописца, так как в нее входит, помимо биографических фактов, полный перечень работ художника, от рисунков пастелью до живописи маслом и книжной графики. Б. Хинце кратко описывает большинство картин и прилагает информацию об их местонахождении.

Альберт Густав Аристид Эдельфельт (Albert Gustaf Aristides Edelfelt, 21 июля 1854 — 18 августа 1905, Порвоо) родился в поместье Киоала близ города Порвоо. Его родителями были Карл Альберт Эдельфельт (1818—1869), архитектор шведского дворянского происхождения, и Александра Аугуста Эдельфельт (1833—1901, урожденная Брандт), дочь богатого купца и судовладельца Густава Брандта. Считается, что любовь к рисованию мальчик перенял от отца, но, несмотря на это, наибольшее влияние на его творчество оказала мать, с которой у художника были очень теплые отношения. Александра Эдельфельт увлекалась поэзией и финской литературой и во многом способствовала тому, что ее сын еще в юности стал высоко ценить творчество Йохана Людвиг Рунеберга (1804—1877), национального поэта Финляндии, воспевавшего родную страну. Известно, что художник считал за большую честь иллюстрировать его известные произведения «Сказания прапорщика Столя» (I часть 1848, II часть 1860) и «Рождественский вечер» (1841).

А. Эдельфельт начал свой профессиональный путь в 1866 году в шведском Нормальном лицее Хельсинки, где уроки рисунка вел С.А. Кейнянен (1841—1914). Чрезмерно педантичный стиль преподавания, которое в основном предполагало работу с чертежами какой-либо конструкции, быстро привел к конфликту между учителем и учеником. Поэтому А. Эдельфельт с удовольствием окончил лицей в 1868 году и годом позже стал учиться в рисовальной школе Общества искусств в мастерской скульптора К.Е. Съэстранда (1828—1906). Он также начал брать уроки у немецкого художника Бернхарда Рейнхольда (1824—1892), жившего в то время в Финляндии. В 1871 году А. Эдельфельт поступил в университет Хельсинки, где изучал искусство в рисовальном салоне до весны 1873 года. Преподавателями были финские живописцы Берндт Линдхолм (1841—1914) и Адольф фон Беккер (1831—1909).

В 1873 году, благодаря предоставленной ему стипендии, А. Эдельфельт поступил в Академию художеств Антверпена, но уже через полгода переехал в Париж, чтобы изучать историческую живопись у самого Жана-Леона Жерома (1824—1904) в Ecole Nationale des Beaux-Arts. В Париже финского художника часто воспринимали как русского. По законам художественного училища для того чтобы поступить в мастерскую Ж.-Л. Жерома, у А. Эдельфельта должна была быть рекомендация от русского генерального консула в Париже. У Ж.-Л. Жерома и раньше учились некоторые русские художники, в их числе Василий Верещагин (1842—1904). Там же молодой художник познакомился с Алексеем Алексеевичем Харламовым (1840—1925) и с братом В. Верещагина Сергеем (1845—1877).

В Париже А. Эдельфельт встретил Виктора Ховинга (1846—1876), богатого предпринимателя и мецената, который, ознакомившись с его картинами, предложил художнику принять участие в поездке по Европе — в Петербург, Вену и Италию, вместе с коллекционерами предметов искусства. В своих письмах художник восхищался коллекциями Эрмитажа, особенно картинами Рубенса и Ван Дейка. По всей вероятности, А. Эдельфельт бывал в Петербурге и раньше 1876 года даже несколько раз, но об этом не найдено никаких данных в виде писем или документов. Однако из письма матери художника из Антверпена осенью 1873 года можно сделать вывод, что художник уже бывал в Петербурге и посещал Эрмитаж. Он пишет ей 18 октября: «Я осознал, что есть одно и то же правило, касающееся музыки и искусства. Для того чтобы понять всю красоту произведения, необходимо повторно с ним знакомиться. Поэтому я сейчас смотрю на произведении Рубенса и Ван Дейка совсем другими глазами, чем прежде. Также надо ознакомиться с самыми лучшими работами художника для того, чтобы понять его творчество. Те произведения Рубенса, которые я раньше видел в Стокгольме и в Петербурге, еще не смогли для меня полностью передать талант этого мастера светского искусства» [2, S. 15].

О своем посещении Петербурга и Эрмитажа в 1876 году А. Эдельфельт писал своей матери с восторгом. Путешествие продолжилось в Прибалтику и Данию, дальше в Вену и, наконец, в Венецию и Рим. В Риме В. Ховинг скончался от брюшного тифа, А. Эдельфельт и сам тяжело заболел. Ему удалось справиться с болезнью благодаря поддержке нового знакомого художника, датчанина Пьетро Крохна. Этот случай положил начало их дружбе на всю жизнь.

Летом 1876 года, после возвращения А. Эдельфельта в Финляндию, Хельсинки посетили император Александр II, императрица Мария Александровна и наследник престола Александр Александрович с супругой Марией Федоровной. Причина визита — первая Художественно-промышленная выставка, устроенная в Хельсинки. Эдельфельт пишет П. Крохну 14 июля: «Царь, скорее всего, придет утром вместе с супругой, царевичем и Дагмар, в сопровождении свиты, состоящей из 128 лиц. Это будет настоящее зрелище, и славные жители Гельсингфорса готовятся изо всех сил, чтобы достойно встретить этот очень важный визит» [2, S. 15].

Посещение выставки царской семьей стало большим событием, и прежде всего в восторге от молодой пары, nasledующей трон, были студенты, в их числе А. Эдельфельт. С тех пор он стал верным поклонником царицы Дагмар и всей царской семьи.

Раннее творчество финского живописца было неразрывно связано с исторической живописью. Весной 1877 года А. Эдельфельт, вдохновленный рассказом о королеве Бланш Намурской, сочиненным финским писателем и поэтом Захрисом Топелиусом (1818—1898), написал свою первую историческую картину под названием «Королева Бланка». Работу тут же приняли в парижский Салон, и ее репродукции появились во многих французских газетах. Полотно купила госпожа Аврора Карамзина, и эта картина стала первым произведением художника, которое было показано в Петербурге. Она выставлялась в Академии ху-

дожеств, и в 1878 году была представлена в русском отделе на Всемирной выставке в Париже. Тогда А. Эдельфельт познакомился с профессором Петербургской Академии художеств Валерием Ивановичем Якоби, который предложил выставить в Петербурге другую картину художника под названием «Герцог Карл совершает надругательство над останками Класа Флеминга». Таким образом, полотно, за которое А. Эдельфельт получил Государственную премию Финляндии в области портрета, попало впоследствии на Международную художественную выставку 1879 года, устроенную в Петербурге.

В мае 1878 года А. Эдельфельта назначили почетным членом Петербургской академии художеств. Звание академика он получил в 1881 году за картину «Похороны ребенка», которая была написана на пленэре в Хайкко (1879). Работа была удостоена медали третьей степени в Парижском Салоне в 1880 году. В следующем году картина выставлялась в Петербурге и была продана в Москву Д.П. Боткину, а в 1907 году приобретена в коллекцию Антеля в музей Атенеум за 5000 рублей.

Летом 1880 года Альберт Эдельфельт проводил время в летнем доме семьи в небольшом городке Хайкко вблизи Порвоо. Тогда он познакомился с семьей Манзи, которая гостила в доме по соседству, принадлежавшем близким друзьям матери художника — фамилии фон Эттер. Семья Манзи (фамилия на самом деле английского происхождения и пишется Moupsey) жила в Петербурге и была очень обеспеченной. Очаровательная старшая дочь семьи Софи тут же завоевала сердце художника и продолжала волновать его душу еще многие годы. Николай Манзи заказал художнику портреты обеих своих дочерей. Более подробные сведения об этих портретах дает не переводившаяся ранее на русский язык книга шведского автора Бертеля Хинтце, изданная в 1953 году. Портрет Софии (73×58 см) был написан в 1880 году в Хайкко и экспонировался на персональной выставке художника в галерее Общества искусств Финляндии с сентября по октябрь того же года. Портрет Александрины (Шуры) (70×58 см) был создан в октябре-ноябре 1881 года в Петербурге в доме семьи Манзи. Первый находится сейчас в частной коллекции в Финляндии, а второй входит в коллекцию музея города Порвоо близ Хайкко.

В 1881 году Альберт Эдельфельт был избран членом Академии художеств, и у него возникла возможность представить свои работы главе Академии — великому князю Владимиру. Когда Эдельфельт поехал осенью того же года в Петербург, чтобы написать портрет младшей сестры Софии Манзи — Шуры, он взял с собой несколько своих новых произведений, в том числе картину «Добрые друзья» (1881, Государственный Эрмитаж), которую очень полюбил сам князь и даже предложил ее купить. Но автор не согласился на продажу, и тогда князь заказал художнику групповой портрет со своими сыновьями Борисом и Кириллом, а также портрет своего младшего сына Андрея. Первый, групповой портрет экспонировался в 1882 году на выставке Общества русских художников в Петербурге, а также в том же году в Москве на 25-й юбилейной выставке русских художников (№ 482). Местонахождение картины сейчас установить нельзя, но можно ознакомиться с двумя эскизами, которые

находятся в Атенеуме. На одном из них Борис изображен сидящим на полу и рассматривающим книгу, а Кирилл — сидящим на кровати. В Атенеуме также находится подробный эскиз к портрету великого князя Андрея Владимировича (21×27,5 см), а сам портрет, который датируется 1881 годом (56×40), — в частном собрании. Великий князь изображен в возрасте двух-трех лет, стоящим у низкого декоративного столика, на котором лежат кубики-игрушки. Он одет в белое кружевное детское платье, перевязанное широкой ярко-красной лентой с бантами на плечах. Держа в правой руке кубик, он словно на мгновение отвлекся от игры. Известно, что А. Эдельфельт всегда тщательно изучал свою модель, и в данном портрете ему особенно удалась трогательная поза ребенка. При сравнении готового портрета с эскизом видно, что в окончательном варианте черты модели более округлые, а довольно скромный столик превратился в богато декорированный стол восточного стиля. Задний план картины передан без деталей, и на этом темным фоне светлое личико и золотистые кудри портретируемого выделяются особенно ярко. Такой задуманный художником эффект угадывается уже в подготовительном наброске.

Эти портреты положили начало успешной карьере А. Эдельфельта при русском царском дворе.

В декабре 1881 года Альберт Эдельфельт был лично представлен супруге царя Александра III царице Марии Федоровне. Финский художник, как уже было сказано, давно был поклонником императорской семьи, и особенно он восхищался царицей датского происхождения. Он хорошо помнил визит Александра III летом 1876 года, когда императорская семья приехала посетить первую Художественно-промышленную выставку, устроенную в Гельсингфорсе.

Мария Федоровна заказала А. Эдельфельту групповой портрет двух своих детей: шестилетней Ксении и трехлетнего Михаила, и на период написания портретов художник был приглашен в Гатчинский дворец, откуда послал письмо своему другу Пьетро Крохну 1 января 1882 года: «Здесь во дворце очень своеобразная атмосфера по ночам. Парк и двор освещены электрическим светом, который сверкает далеко над снежными полями. Залы освещены также, все это для того, чтобы ни один нигилист не смог и близко подойти <...> А сейчас несколько пояснительных слов о моем местонахождении. То, что я сейчас пребываю под одной крышей с монархом всей России, может тебе иначе показаться странным <...> С тех пор, как убили Александра II, царская семья живет не в Петербурге, а здесь в какой-то огромной фортификации <...> Здесь очень интересно находиться и видеть придворную жизнь вблизи» [2, S. 157].

По заказу Александра III и Марии Федоровны художником были написаны многочисленные картины, например работа с изображением младшей сестры художника «Берта и Капи» (1881), «Под березами» (1882), «Мальчики, играющие на берегу» (I версия, 1884, частное собрание, II версия того же года исполнения находится в Атенеуме, Хельсинки). В список входит и полотно под названием «В детской» (1885), которое ныне находится в Государственном Эрмитаже.

Зарекомендовав себя в России как художник высшего класса, Альберт Эдельфельт продолжал пользоваться по-

пулярностью и у наследника престола — Александра III. В 1896 году живописец получил заказы на портреты нового императора России Николая II. Обычно такие портреты писались по существующим изображениям и фотографиям, но А. Эдельфельт очень надеялся на то, что император согласится позировать ему лично. Его желание сбылось. Есть замечательная возможность узнать подробнее о процессе создания портрета благодаря письмам художника, адресованным матери. В них он подробно описывает некоторые детали работы.

13 марта 1896 года он пишет: «Несмотря на то, что сегодня тринадцатое число и пятница, у меня был счастливый день, поскольку я доделал эскиз и смог попасть в царский дворец вовремя. Я уже позабыл, насколько роскошным и представительным является царский двор. Меня встретил Александр Михайлович, муж Ксении, который сообщил, что царь в скором времени прибудет. Я разложил свои эскизы в бильярдном зале, позже пришел царь, держался очень просто и согласился позировать на том месте, где я его попросил. Он сидел час и, уходя, пообещал несколько сеансов на следующей неделе» [1, S. 751].

Альберт Эдельфельт получил заказ написать официальный портрет императора для императорской библиотеки при Александровском университете. Он говорил, что с первой встречи ему очень понравилось естественное дружелюбие молодого царя.

«Он производит впечатление т. н. человека из лучшей семьи, — пишет художник, — Он кажется очень европейским. У него глаза матери, о чем я ему сказал. Он хорошо помнит Гатчину, то, как я там писал, и все мои картины, которые принадлежат его родителям. У него светлая борода и красивые, добрые глаза. Царь дал мне задание (конечно же, касаясь живописи), которое является высочайшей честью для меня, но поскольку его величество попросил меня держать задание в секрете, оно остается между нами. Значит, об этом ни слова не скажу. Мне никак не понять, как этот молодой и воспитанный офицер, который сидел со мной вдвоем в бильярдном зале, беседовал и покури-вал, может быть монархом более восьмидесяти миллионов русских людей и великим князем Финляндии и т. д. <...> То есть самым великим монархом в мире» [1, S. 752].

В следующем письме (от 28 марта) А. Эдельфельт все-таки раскрыл тайну: «Просто дело в том, что второй портрет, над которым я сейчас работаю, заказал сам царь. Он только просит, чтобы я не говорил, кому он достанется, так что я пока и не буду. Портрет ему очень нравится, он его с удовольствием рассматривает. Царь приказал выдать мне часть английского гобелена, который по его желанию должен послужить фоном» [1, S. 752].

Местонахождение этого портрета, заказанного лично для царя, сейчас неизвестно. Бертел Хинце (1901—1969), доктор философии, искусствовед, а также автор монографии об Эдельфельте, кратко описывает портрет: «“Портрет Николая II” (1896, примерно 75х55 см), император изображен в сером домашнем кафтане длинной по колено, на заднем плане изображен гобелен, выполненный по рисункам Вальтера Крейна (Walter Crane). Император изображен в полный рост, в натуральный размер. Масло. Портрет

написан в марте-апреле в Зимнем дворце по заказу императора, который сам позировал художнику. Картина писалась в подарок императрице Александре, в комнате которой она была повешена в Царском Селе» [3, S. 627].

Николаю II понравился эскиз художника к портрету, предназначенному для библиотеки университета Хельсинки, и он попросил художника приехать в Царское Село, чтобы запечатлеть интерьер. Данный эскиз, вместе с другим наброском к портрету, находится сейчас в Национальном музее Финляндии.

Эскиз, с кропотливо прорисованными деталями, имеет законченный вид и представляет собой полноценный портрет. В отличие от окончательного варианта, на эскизе император изображен в форме командира лейб-гвардии гусарского полка Его императорского величества с орденом Святого равноапостольного князя Владимира четвертой степени. Шнуры доломана написаны мастерски подробно, их золотистый цвет выглядит как драгоценность на фоне черной ткани формы. Николай II изображен по пояс. Задний план передан обобщенно и варьирует темными, коричневато-бордовыми оттенками, переходя в более светлые тона вокруг головы портретируемого. Светлая кожа лица словно выдвигается вперед из темного заднего плана. Похожим эффектом художник воспользовался и при написании официального портрета.

В окончательном варианте император изображен в полный рост, одетым в темно-синюю форму полковника финской гвардии. Через правое плечо надета голубая лента ордена Святого апостола Андрея Первозванного, и рядом на груди звезда этого ордена. Он стоит в зале на фоне большого тяжелого бархатного занавеса. В верхнем левом углу изображена открытая дверь, сквозь которую в комнату проникает золотистый свет. Цвет лица императора передан светло-розоватыми оттенками и ярко контрастирует с темным сине-зеленоватым занавесом. Также четко выделяются детали военной формы — эполеты, орденская лента со звездой и белая перчатка, которую портретируемый держит в левой руке.

Известен и второй официальный портрет Николая II, который был заказан сенатом Финляндии. По композиции это практически копия вышеупомянутой картины, лишь немного изменен задний фон. Бархатный занавес слегка приподнят и прикреплен к мраморной колонне с правой стороны за императором. Цветовая гамма также изменена. Если в первом портрете доминируют в основном зеленоватые тона, то данный портрет выполнен в бледно-розовых и желтоватых оттенках. Это, на первый взгляд, самое важное отличие двух портретов. На первом полотне фигура императора выделяется светлыми деталями на темном фоне, а на втором, наоборот, темная форма модели четко выписывается перед желтовато-золотистым задним планом. Тут же добавлена мраморная колонна с гладкой поверхностью, отражающей свет. В данном варианте портрета передается игра света на различных поверхностях — на колонне, на полу, на занавеси и даже на кожаных сапогах императора. Цветовая гамма придает парадному портрету некую легкость, сохраняя при этом официальный характер изображения. Однако необходимо

отметить, что самое большое значение для передачи настроения картины и одновременно отличительной чертой оказывается тяжелая ткань, разделяющая пространство зала, в котором стоит Николай II. В первом варианте эта ткань отгораживает фигуру императора от остального пространства. Это, а также то, что модель изображена чуть ближе к зрителю, подчеркивает некое уединение. Зритель вполне может ощутить, что он наедине с императором, — так же, как художник во время написания картины.

Существуют любопытные сведения, касающиеся портрета с более светлыми красками. В своем труде Б. Хинце утверждает, что картина вовсе не была написана Альбертом Эдельфельтом, его автор — финская художница Сигрид Лехрбек (1876—1923), ученица самого мастера. Это вполне возможно, так как многие востребованные мастера использовали труд молодых помощников, когда были особенно заняты.

Известно, что С. Лехрбек помогала при написании и другого официального портрета русского императора работы Альберта Эдельфельта. Портрет также выполнялся для Сената Финляндии, и, оказывая особую любезность художнику, Николай II пригласил А. Эдельфельта посетить царские конюшни с целью дополнительного изучения лошади для данного портрета, так как планировалось изобразить царя на коне. Однако при работе над портретом трудности возникли именно с изображением животного. Это прослеживается уже в подготовительном наброске к картине. Художник работал над портретом в Хельсинки, но в итоге сам так и не написал коня, это сделала С. Лехрбек, используя в качестве модели финскую лошадь. Живописный прием, свойственный молодой художнице, прослеживается особенно отчетливо в изображении гладкой блестящей шерсти лошади. Портрет сейчас находится в Национальном музее Финляндии в Хельсинки. Николай II, в форме драгунского полка сидящий на лошади, помещен в природную среду. Обобщенно переданный пейзаж отмечен романтическим характером. Среди белых больших облаков виднеется голубое небо, а водная среда, окружающая некий полуостров, слегка рябит от ветра. Детали костюма императора проработаны очень тщательно. На его груди красуется голубая лента и звезда ордена Андрея Первозванного. Взгляд проходит немного мимо зрителя, он направлен куда-то вдаль. А. Эдельфельту было важно передать психологическое состояние портретируемого, и ему это удается даже в парадном, официальном портрете.

1 марта 1896 года А. Эдельфельт получил приглашение вице-президента Императорской Академии художеств графа И. Толстого войти в состав делегации представителей Академии на коронации Николая II. На церемонию были приглашены русские и иностранные художники с задачей запечатлеть торжество. Альберту Эдельфельту предложили написать четыре сюжета: высочайший въезд в Кремль 9 мая; шествие их величеств в Успенский собор; поздравление казачьего войска в Тронной зале и парадный спектакль 17 мая в Большом театре.

Акварель Альберта Эдельфельта «Поздравление казачьего войска» (1896) вошла в Коронационный альбом оригиналов, который хранится в отделе рисунка в Государственном

Русском музее в Петербурге. К сожалению, работа недоступна для публики, но о ней можно составить представление по статье Л.В. Суворовой «Коронационная акварель Альберта Эдельфельта», в которой картина подробно описывается.

Эта акварель — не единственная работа А. Эдельфельта на тему коронации. В Государственном Эрмитаже хранится другое произведение: «Выход императора Николая II после коронации на Красное крыльцо» (картон тонкий, акварель, гуашь, следы карандаша, 30,5×45,5 см). Работа выполнена в такой же ограниченной цветовой гамме, как и акварель. На первом плане изображены представители казачьего войска. С левой стороны расположены темные силуэты поздравляющих гостей, машущие платками. На среднем плане видны простолюдины с трубачами среди них. Вдалеке, на высокой грандиозной лестнице виднеется императорская чета в пышных нарядах.

Еще одна акварель из этой серии под названием «Император Николай II и императрица Александра Федоровна принимают поздравления народа Финляндии» находится в Музее Кремля в Москве. Она изобилует деталями и написана очень тщательно. Императорская чета изображена стоящей на лестнице, у подножья которой собрался поздравить её финский народ. Тут — и простые люди, дети, женщины, старики, все протягивают правую руку в знак приветствия. С правой стороны от лестницы изображены студенты с белыми фуражками в руках, слева представители Сената и церкви, рядом с Николаем II и Александрой Федоровной — бронзовые памятники предыдущим императорам, по центральной оси — эмблемы России и Финляндии.

Альберт Эдельфельт любил сопровождать свои письма родным красочными рисунками и акварелями. В его письма попали и сюжеты церемонии. В письме своему сыну Эрику Эдельфельту, которое датируется 23 мая 1896 года, он изобразил кучера на императорской колеснице, послов восточных стран в тюрбанах на лошадях и самого Николая II в роскошной мантии и величественной короне.

Портреты Николая II были последними работами мастера при русском императорском дворе. Они представляют собой ценные пополнения иконографии императора, так как выполнены с натуры. То обстоятельство, что процесс написания портретов был обильно прокомментирован самим художником, не менее интересно, поскольку эти письма отражают культурно-политические настроения, которые имели место в отношениях между Россией и Великим княжеством Финляндией. Следовательно, творчество Альберта Эдельфельта, связанное с Россией, — это интересная и важная страница в истории художественных контактов России и Финляндии.

Список литературы

1. Kortelainen A. Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet idilleen 1873—1901. Keuruu: Otava, 2001.
2. Knapas R., Vainio M. Albert Edelfelt och Ryssland: Brev från åren 1874—1905. — Helsingfors.: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2004.
3. Hintze B. Albert Edelfelt. — Porvoo.: WSOY, 1953.

УДК 371
ББК 74200+74.03(2)

Н.Ю. БОГАТЫРЕВА

ВАСИЛИЙ СУХОМЛИНСКИЙ: «ВЕРЬ В ЧЕЛОВЕКА — И ОН СТАНЕТ ЧЕЛОВЕКОМ»

Статья посвящена выдающемуся советскому педагогу Василию Александровичу Сухомлинскому. Его педагогические труды в последние годы известны только узкому кругу специалистов, в то время как во второй половине XX века они переиздавались миллионными тиражами, книги Сухомлинского были в каждой семье. Статья имеет целью вернуть интерес к творческому наследию Сухомлинского, доказать актуальность его педагогических идей и принципов, несомненную ценность его книг, ставящих во главу угла бережное и тактичное отношение к ребенку, декларирующих любовь к человеку, особенно — к женщине, особенно — к матери. Автор статьи показывает, насколько в книгах Сухомлинского эмоционально, убедительно и талантливо доказываются огромная роль чтения хороших книг, увлечения наукой, умения жить в гармонии с природой и черпать из нее духовные силы, а главное — умения любить людей.

Ключевые слова: Павлышская школа, учитель, педагогическая система Сухомлинского, педагогические открытия, эмоционально-эстетическое воспитание, «воспитание красотой», творческий труд, моральные ценности, «Родительский университет», «Школа под голубым небом», исследование психологии школьника, воспитание без наказания.

Василий Сухомлинский — имя, покрытое хрестоматийной пылью. Кто сегодня читает его книги? Может быть — по диагонали — только студенты педвузов для зачета по истории педагогики да небольшая часть специалистов-педагогов. Случайно в подшивке журнала «Юность» конца 60-х увидела его документальную повесть «Семья Несгибаемых». Скользнула равнодушным



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

взглядом — Сухомлинский еще со студенческих времен ассоциировался с чем-то официально-скучным. Но первые же строчки остановили внимание. Лаконичные, полные внутренней энергии, боли и в то же время теплоты, они рассказывали о судьбах детей, односельчан Сухомлинского, старшему из которых не было и двенадцати лет. Вот паренек, который вместе с маленькой сестренкой ушел от отца-пьяницы, поселился в самодельном шалаше в саду под окнами учителя и на все уговоры упрямо отвечал: «Вернусь, когда бросит пить». Вот славная добрая девчушка, у матери которой дурная репутация, и весь поселок и на ее дочку смотрит косо. Вот мальчишка, который случайно застрелил пьяного отца... Как жить этим детям, искалеченным жестокими обстоятельствами? У большинства этих послевоенных мальчишек и девчонок отцы либо погибли на фронте, либо вернулись калеками, матери надрываются в колхозе, голод, нищета... И Сухомлинский решает для себя: «Ни одного ребенка с больной душой нельзя оставить в одиночестве — вот самое главное. Таких детей я должен ввести в мир человеческого благородства, для многих из них стать и отцом и матерью: их сердца истосковались по человеческой доброте, ласке, участию. Как же все это сделать? Как больных телом кладут в больницу, так больных душой я соберу вокруг себя. Они будут всегда со мной. Мы будем жить счастливой, богатой, полнокровной семьей. Наш коллектив будет Семейей Несгибаемых. Я позабочусь о том, чтобы здесь установились тонкие, благородные человеческие отношения, какие могут быть только у счастливых людей, сознающих и переживающих высокое чувство достоинства, чести... Пусть наша Семья Несгибаемых станет очагом счастья, добра, мужества, духовного благородства и красоты, сердечности, заботы о человеке...» И добавляет: «Я чувствовал, что нет креста тяжелее, чем крест воспитателя. Так началась жизнь нашей Семьи Несгибаемых» [1, с. 73]. Этот свой крест — тяжелый, но счастливый и спасительный — он нес всю жизнь.

Жизнь, неотделимая от школы

Василий Александрович Сухомлинский (1918—1970) родился в Кировоградской области, в рабочей и дружной крестьянской семье, воспитавшей четверых детей (все стали учителями). В 15 лет поступил в Кременчугский педагогический институт (абитуриентов было мало, и принимали со средним школьным образованием), окончил Полтавский пединститут. С 17 лет преподавал украинский язык и литературу в Онуфриевской средней школе, недалеко от родного села. В 41-м добровольцем ушел на фронт. После тяжелого ранения в 42-м (осколки так и остались под сердцем), как ни рвался снова в строй, его демобилизовали и направили директором средней школы в Удмуртии. После освобождения Украины от фашистов вернулся в родные края и узнал, что его жену и маленького сына замучили в гестапо... В 1948 году Сухомлинский стал директором средней школы в поселке Павлыш недалеко от Кременчуга и проработал в ней 22 года, еже-

дневно встречая на крыльце своих учеников и учителей и каждого приветствуя по имени. Он жил школой и — в школе (теперь в квартире музей его имени). Здесь и умер 2 сентября 1970 года, в день, когда первоклассники, которых он готовил к учебе, пошли на свой первый в жизни урок...

За недолгую свою жизнь Сухомлинский успел очень много. О нем говорили: не человек, а целое научное учреждение. Он писал книги, выходявшие миллионными тиражами. Защитил диссертацию и стал членкором Академии педагогических наук СССР, получил звание Героя Социалистического Труда. Воспитал, помимо тысяч учеников, двоих собственных детей. Дочь Ольга продолжила педагогическую династию: она член Национальной академии педагогических наук Украины, доктор педагогических наук, хранительница наследия своего отца.

Его рабочий день начинался в четыре утра. В эти утренние часы Сухомлинский анализировал записи в своих многочисленных блокнотах, которые легли в основу 36 книг и более чем шестисот статей. В «Письмах к сыну» Сухомлинский советовал всегда иметь под рукой блокнот, чтобы зафиксировать интересную мысль, полезный факт. Он был человеком железной внутренней дисциплины и организованности. В 8 утра Сухомлинский шел встречать своих питомцев — об этой традиции вспоминают все его ученики. Потом посещал уроки, решал хозяйственные вопросы. И параллельно — непрерывно размышлял, наблюдал, анализировал, не расставаясь с блокнотом и книгой.

Об энциклопедичности его знаний ходили легенды. Сухомлинский, будучи преподавателем украинского языка и литературы, самостоятельно изучил всю (!) школьную программу и без труда мог заменить любого учителя в любом классе.

Сельский учитель — интеллигент, интеллектуал, мыслитель. Непривычный типаж для педагога даже тех лет, когда уровень образования был очень высок и учителями работали выпускники лучших вузов. Вот он пишет сыну: «Прошу тебя, посмотри, нет ли в книжных магазинах чего-нибудь нового по психологии труда, творчества. Если есть — купи и пришли» [2]. Сухомлинский был в курсе всех новостей науки, искусства, литературы. И коллектив своей школы приучал расширять кругозор и повышать внутреннюю культуру.

Ее величество Книга

Сухомлинский писал, что школа становится настоящим очагом культуры лишь тогда, когда в ней царят четыре культа: культ Родины, культ человека, культ книги, культ родного слова.

В Павлышской школе всячески стимулировали интерес к чтению. Книге придавалось огромное значение. Личная библиотека самого Сухомлинского составляла 19 тысяч томов. Ею могли пользоваться и учителя, и ребята. В школе висел стенд со списком рекомендованной литературы от Гомера до Хемингуэя под названием «Их будут читать вечно». Традиционный Праздник Книги,

на котором принято было дарить друг другу книги, проходил в Павлышской школе 31 августа, накануне начала учебных занятий.

Книга, по Сухомлинскому, не только источник знаний, но и инструмент душевного развития. Он был убежден, что слезы, пролитые над хорошей книгой, — благодатный дар, который делает душу тоньше и чище. Отвечая писателю Борису Рябинину, подарившему школе свою книгу о собаках, он писал: «Вашу книгу читает вся школа. Книга переходит из класса в класс. Дети плачут. Дай Бог, чтобы каждый в детстве заплакал такими слезами. Да, нравственный облик человека в огромной мере зависит от того, что приносят ему слезы и что приносит смех в годы детства. Пусть будут слезы сострадания, но не жадности и зависти!..» [3].

Сухомлинский говорил, что, читая в юности хорошую книгу, человек должен задуматься: «Кто я и где мой корень, зачем я живу на свете, что я сделал для своего Отечества и что должен сделать?» Вовремя прочитанная мудрая книга может определить всю судьбу человека, считал Сухомлинский и старался ненавязчиво подбирать своим ученикам такие книги, которые помогут раскрыться им с лучшей стороны. В «Семье Несгибаемых» он рассказывает о двенадцатилетнем мальчишке с трудным характером. Никак не удавалось подобрать к нему ключик и уж тем более приобщить его к чтению. И вот однажды Сухомлинский, проснувшись под утро, увидел, как в открытое окошко его комнаты пробрался этот паренек, внимательно оглядел книжные полки, взял один томик (брать книги могли все) и был таков. Это был «Овод» Э.Л. Войнич, культовая книга 60—70-х годов XX века, герой которой — воплощение мужества и благородства. И мальчишка на глазах начал расти духовно, внутренне выпрямляться. Он стал готов «к далекому и трудному полету». «Как меняется человек, одухотворенный, восхищенный идеалом!» — восклицал Сухомлинский, убежденный в том, что идеал дает «душевное озарение», «душевный взлет», стимулирует душевный рост юного человека. И этот идеал мы находим прежде всего в книгах.

Сказка как инструмент развития души

Сухомлинский высоко ценил не только художественную литературу, но и сокровищницу народной мысли: сказки, пословицы, поговорки, притчи, легенды, мифы. Все эти «вечные богатства народа» обладают, по мысли Сухомлинского, огромным воспитательным потенциалом, воздействуя прежде всего на эмоциональную составляющую личности, развивая культуру чувств и эмоций. Сухомлинский много размышлял о роли сказки в личностном развитии ребенка. На одном из школьных стендов, где размещались советы родителям, был и такой: «Матери, рассказывайте своим детям разные сказки!»

Сухомлинский был уверен, что в каждом ребенке дремлет поэт, сказочник, надо только пробудить его. Пробуждали поэтическое чувство и творчество походы с ребятами в лес. После этого часто рождались чудесные

миниатюры. Сухомлинский считал, что сочиненная самим ребенком сказка учит мыслить и чувствовать, будит фантазию: «Без сказки нельзя представить детства» [4]. Сочинение сказок Сухомлинский называл школой эмоциональной жизни, ведь, выражая через слово движения души, ребенок выявляет свой интеллектуальный мир и — более того — утверждает свое достоинство.

В Павлышской школе писателями и поэтами были все. Малыши 6—8 лет сочиняли сказки, в 8—9 — поэтические миниатюры. В 10—11 лет детям предлагалось написать миниатюру прозаическую. В 12—14 — создавали сочинения на заданную тему, в 15—17 — сами выбирали темы для своего эссе... Более тысячи сказок написал сам Сухомлинский. Сочиненное школьниками собрано в нескольких десятках томов. Традиционным стал в школе Праздник сказки. Он проходил дважды в год: 28 сентября, в день рождения Сухомлинского, и весной, в последний день учебы. На майском празднике вся школа собирается на живописной «Бабушкиной опушке» на большое театральное представление, включающее инсценировку украинской народной сказки, сказки, написанной Сухомлинским, и сказки-победительницы ежегодного конкурса.

«Если человек с детства воспитывается на красоте, прежде всего на хороших книгах, если у него развивается способность к переживаниям, чувство умиления, восторга перед красотой, — то маловероятно, чтобы он стал бессердечным, пошляком, развратником. Красота, прежде всего художественные ценности, воспитывает тонкость натуры, а чем тоньше натура, тем острее человек воспринимает мир и тем больше может дать миру...» — писал Сухомлинский [5, с.172].

Вперед, в большую науку!

Радость познания. Это один из ключевых принципов педагогической системы Сухомлинского. Он хотел, «чтобы все воспитанники были влюблены в науку, в школу, чтобы книга, интеллектуальные богатства стали главной страстью и главным интересом человека, сидящего за партой» [6, с.12].

В Павлышской школе работало около восьмидесяти кружков и объединений, которые вели учителя, влюбленные — каждый в свою науку. И этот высокий образовательный уровень педагогов, умевших увлечь научными поисками учеников, становился для ребят ориентиром и стимулом для собственного самоопределения и дальнейшего интеллектуального роста. Сухомлинский постоянно повторял: «Ученики — увеличительное стекло незнания учителя». И всячески поощрял стремление учителей учиться, чтобы они больше отдавали ученикам. И выпускники Павлышской школы поступали в самые престижные учебные заведения, получая путевку в большую науку в родной школе.

В годы господства точных наук, когда королевами наук были физика и математика, Сухомлинский одним из первых заговорил о важности гуманитарного образования. «Очеловечивание знаний, одухотворенность пре-

подавания благородными, возвышенными чувствами — это, на мой взгляд, проблема номер один и в школьном, и в вузовском воспитании. Век математики — слышишь на каждом шагу, век электроники, век космоса. Все это неплохие крылатые выражения, но они не отражают всей сущности того, что происходит в наши дни. Мир вступает в век Человека — вот что главное ... Ты стремишься стать хорошим инженером — это очень важно. Но надо стремиться прежде всего стать человеком — это еще важнее. Больше, чем когда бы то ни было, мы обязаны сейчас думать о том, что мы вкладываем в душу человека. Меня очень тревожит, что с окончанием средней школы для большинства студентов прекращается гуманитарное образование, а в средней школе во многих случаях оно поставлено очень плохо. Я имею в виду широкое гуманитарное воспитание молодежи — воспитание эмоционально-эстетическое, воспитание тонкости и красоты чувств, воспитание впечатлительной натуры, отзывчивого, тонкого сердца» [2].

Сухомлинский всегда говорил, что не надо стыдиться быть тонким, впечатлительным, отзывчивым. Пусть стыдятся те, у кого душа «окаменела в нечувствии». Чувство умиления необходимо для здорового нравственного развития. Когда Сухомлинский писал об этом, народу было не до умиления — поднимали страну из послевоенной разрухи. А он не стыдился говорить именно об этом — о нежности к хрупкому цветку и какому-нибудь крошечному жучку, об умилении перед красотой природы. Сухомлинский постоянно подчеркивал важность «эмоционально-эстетического» воспитания. «Учиться на человека надо всю жизнь».

Кому-то покажется: в статьях и книгах Сухомлинского количество красивых слов зашкаливает. Но разве не соскучились мы по красивым словам? То, что льется с экранов и звучит вокруг — как-то уж совсем некрасивое... «Самое главное средство самовоспитания души — красота. Красота в широком смысле — и искусство, и музыка, и сердечные отношения с людьми» [2].

Природа — доктор для души

Сухомлинский считал, что природа — могучий источник мысли и чувства. Общение с живой природой делает «широким, ясным, светлым то оконце, сквозь которое ребенок глядит на мир» [7, с. 14].

«Идите в поле, в парк, пейте из источника мысли, — обращался Сухомлинский к учителям в своей книге “Сердце отдаю детям”, — и эта живая вода сделает ваших питомцев мудрыми; исследователями, пытливыми, любознательными людьми и поэтами» [8]. Природа дает ребенку возможность остаться наедине со своими мыслями и чувствами. «Детям не надо много говорить, не надо пичкать их рассказами, слово не забава, а словесное пресыщение — одно из самых вредных пресыщений. Ребенку нужно не только слушать слово воспитателя, но и молчать; в эти мгновения он думает, осмысливает услышанное и увиденное. Нельзя превращать детей в пассивный объ-

ект восприятия слов. А среди природы ребенку надо дать возможность послушать, посмотреть, почувствовать» [8].

Дети, которых учил Сухомлинский, пережили трагедию войны, у многих были личные, семейные трагедии. Он мечтал «выпрямить согнутую горем, несчастьем, страданием, злом, невежеством родителей душу ребенка, сделать ее несгибаемой». И учитель каждое утро стал водить ребят в лес, в степь встречать рассвет. Он был убежден, что природа лечит душу. «В тихое майское утро собрались мы в школе. До восхода солнца пришли на опушку леса. Это был мой любимый уголок, с этого места открывается чудесный вид на большой пруд, в зеркале которого отражается вся игра красок рождающегося дня. Сели на траву. С волнением я ожидал, как откликнутся детские сердца на изумительную красоту утренней зари. Я рассказал детям сказку, родившуюся в моей голове здесь же.

— Где-то далеко, за горами и морями, живет Волшебник. Он — Творец Красоты. Он счастлив только тогда, когда его красоте радуются люди. Он добр. Каждую ночь он вспахивает большое поле и сеет на нем маки. К рассвету маки расцветают. Огромное, безграничное поле маков — вот что такое розовое небо, которое вы видите, дети. Видите, как играет, трепещет солнечный луч на каждом маковом лепестке...

Дети слушали, затаив дыхание...» [1, с. 77]. Какой поэтичный (и глубоко религиозный, хотя сам Сухомлинский тогда об этом, конечно, не думал) образ! И как раскрывается в этом эпизоде сам Сухомлинский — человек с глубокой, нежной душой поэта. Человек, славящий Творца — Бога...

Утренние прогулки с ребятами в лес стали предтечей уроков в «зеленых» классах. До сих пор в Павлышской школе «зеленые уроки» — часть программы. Их тематика и сценарий тщательно разрабатываются учителями. По возвращении в класс — обязательная рефлексия: ребята обсуждают увиденное, обмениваются впечатлениями, пишут сказки и эссе. Общение с природой входило в подсистему Сухомлинского в программу «воспитания красотой». Сухомлинский рассказывал, как весной на заре вел своих подопечных в сад любоваться цветением яблонь и вишен. Поэтическое чувство, которое рождается в самой прозаичной душе в эти мгновения, омывает душу такой радостью, память о которой человек пронесет через всю жизнь. «Трудно разбудить маленького ребенка на рассвете, трудно повести его в сад, в поле — так сладок сон. Но помогите ему в первый раз преодолеть эту трудность, откройте ему глаза на красоту утренней зари, пусть он прислушается к музыке рождающегося дня, — и потом он сам не поленится встать на рассвете, пойдет любоваться красотой природы и не будет жалеть потом, что прошли годы, а он проспал ее...» [9, с. 173].

Из любви к природе родного края вырастает чувство любви к родине. Об этом в последние два десятка лет было неприлично говорить, а сейчас наконец-то — можно. И слова Сухомлинского ложатся прямо на сердце: «Это самое чистое и самое тонкое, самое возвышенное и самое сильное, самое нежное и самое беспощадное, самое

ласковое и самое грозное чувство. Тот, кто по-настоящему любит Родину, — во всех отношениях настоящий человек...» [2]. Ну разве не так? Результатом «стыдливости» родителей в вопросах воспитания патриотизма в постперестроечные годы стало поколение «Иванов, родства не помнящих», которым плевать уже не только на родину — «поганую Рашку», — но и на собственных предков. А ведь об этом Сухомлинский предупреждал. «Добиться того, чтобы воспитанника уже в детстве волновало настоящее и будущее Отчизны, — одна из важнейших предпосылок предотвращения моральных срывов в годы отрочества. Гражданские мысли, чувства, тревоги, гражданский долг, гражданская ответственность — это основа чувства человеческого достоинства. Тот, в ком вы сформировали эти качества души, никогда не проявит себя в чем-то дурном, наоборот — он будет стремиться проявить себя только в добром» [10].

Святость труда

«В чем высшее наслаждение жизни? — писал Сухомлинский. — По-моему, в творческом труде, чем-то приближающемся к искусству» [2]. Казалось бы, банальные вещи. Когда-то, когда наша страна называлась по-другому и слова эти звучали повсюду, они вызывали скуку. А сейчас так их не хватает! О том, что труд — это счастье. Что нет простых людей. Что важно искать не деньги, а работу по призванию. Внутренняя дисциплина, радость труда — обо всем этом есть у Сухомлинского. Секрет красоты от Сухомлинского заключался в следующем: «Если хочешь быть красивым — трудись до самозабвения, трудись так, чтобы ты почувствовал себя творцом, мастером, господином в любимом деле. Трудись так, чтобы глаза твои выражали одухотворенность великим человеческим счастьем — счастьем творчества. Как горе откладывает на лице неизгладимые морщины, так и творческие заботы являются самым тонким, самым искусным скульптором, который делает лицо красивым. И наоборот, внутренняя пустота придает внешним чертам лица выражение тупого равнодушия, невыразительности... Духовная пустота делает безликой внешность человека. Безнравственная деятельность уродует...» [2].

Сухомлинский не устал повторять, что счастье — «в нетленном и вечном труде на благо людей и Отечества» [11, с. 73]. Как донести до сегодняшних ребят, которые эту истину воспримут скептически, с недоумением и агрессивным неприятием, потому что им методично внушают совсем другое, — как донести до них, что только в этом действительно счастье?

Ученики Павлышской школы — счастливые люди! — постигали эту истину ежедневно. Труд здесь был органично включен в учебно-воспитательный процесс. Умственный и физический труд должны дополнять друг друга, — считал Сухомлинский. Он был убежден, что ребенка нужно приучать к труду уже с трех лет, и это не будет ему в тягость, если результатом его трудовой деятельности становится что-то красивое, необычное. Надо

поощрять это стремление ребенка к созданию красоты своими руками. В младших классах Павлышской школы трудовая деятельность была прежде всего деятельностью эстетической. Ребята работали по дереву (выпиливали, выжигали), рукодельничали, выращивали цветы и ухаживали за деревьями. Как-то сам собой появилась в школьной жизни новая красивая и добрая традиция — Праздники Цветов. Весной — праздник подснежников, ландышей, сирени, растущей в школьном цветнике, и тюльпанов. Собирали небольшие букетики и дарили мамам, дошколятам и одиноким старичкам-односельчанам. Был праздник роз и праздник полевых цветов, дававший простор творческой фантазии, ведь, как говорил Сухомлинский, собрать красивый букет полевых цветов — подлинное искусство. Был и грустный праздник прощания с летом — праздник хризантем. Но не надо думать, — говорил Сухомлинский, что детство его питомцев было сплошным праздником. Каждый праздник — это прежде всего труд. «Я добивался, чтобы дети видели в труде источник духовных радостей. Пусть человек трудится не только для того, чтобы добыть хлеб и одежду, построить жилище, но и для того, чтобы рядом с его домом всегда цвели цветы, дающие радость и ему, и людям, — чтобы уже в годы детства человек трудился для радости» [8].

Радостью для учеников Сухомлинского было видеть результаты своего труда. А они впечатляли всех приезжавших в Павлыш. Вокруг здания старой земской школы силами учителей и ребят были выстроены новые учебные корпуса, лаборатории, мастерские, библиотека, теплицы, оранжерея, кроличья ферма, голубятня, пасека, организованы плодовый сад, виноградник. Была даже своя метеостанция! Целый кампус, как сегодня сказали бы. Город знаний! Вокруг него — выкованный своими руками затейливый заборчик. В мастерских ребята собирали обычные машины и электромобили, электротаблицы умножения для малышей и электронные пособия по иностранному языку. А еще сами изготавливали сеялки, веялки, молотилки. Все это использовалось на пришкольном поле, где ребята выращивали пшеницу и сами пекли из нее хлеб, который подавался на общий стол на традиционном Празднике Урожая. С третьего класса желающих учили водить мотоцикл (специально сконструированный для малышей) и даже трактор! Потому что Сухомлинский справедливо считал, что пылливый интерес ребенка надо удовлетворять.

Трудовая деятельность школьников была излюбленным детищем хрущевской оттепели, поэтому Сухомлинский оказался на гребне славы, но свою «школу труда» он выстрадал задолго до партийных директив. Труд мыслился не только как источник радости от самореализации и ощущения своей полезности людям, но и как средство воспитания и социализации детей.

Самое святое

Для воспитания полноценного человека важна душевная связь со своей семьей, с корнями. «Я добивался того, чтобы сердцу каждого ребенка самым радостным,

самым дорогим, самым святым были мать, отец, братья и сестры, друзья. Чтобы ребенок готов был отдать все для блага и радости дорогих ему людей, чтобы эта отдача, созидание было главнейшей духовной потребностью. Я стремился к тому, чтобы отношения ребенка с друзьями людьми и дома, и в школе строились на долге и ответственности. Осмысление и переживание ребенком своего долга перед матерью, отцом, учителем — именно с этого должно начинаться познание ребенком мира человека» [10].

Сухомлинский был уверен, что моральные ценности и богатства народа бережнее всего сохраняются в семье, что у ребенка должна быть семья. А самое главное в жизни любого человека — это мать. Педагог говорил: «У нас, если хотите, культ женщины. Это одна из основ воспитания». В одном из уголков школьного сада есть Сад матери. По традиции, каждый класс сажает там яблоню. Ежегодно в День Матери дети несут мамам яблоки из этого сада. «Чтоб было святое на душе!» — пояснял Сухомлинский. В школе воспитывалось рыцарское отношение к женщине. Учительниц освобождали от работы на субботах — их долго брали на себя мужчины.

Входящих в школу встречал большой плакат: «Мать, помни, что ты главный педагог, главный воспитатель. От тебя зависит будущее общества». А рядом призыв: «Берегите наших матерей» — и портреты матерей, родивших выдающихся людей.

Опережавший время

Многое из того, что изумляло современников в школе Сухомлинского, было введено в педагогическую практику только спустя двадцать лет, да и то не везде. Его педагогические открытия и сегодня более чем актуальны.

В Павлышской школе впервые в стране применили принцип обучения старших и младших классов в разных помещениях — малышам, решил Сухомлинский, так комфортнее. И был прав. Но при этом в его школе успешно осуществлялся и другой принцип, который позднее применяли создатели разновозрастных отрядов (В. Крапивин в «Каравелле» и его многочисленные последователи). «По-настоящему воспитывается лишь тот, кто воспитывает другого человека», — повторял Сухомлинский [11, с. 73]. Поэтому в его школе старшие опекали младших, помогали им развивать добрые наклонности и таланты.

Сухомлинский считал, что в школу лучше отдавать ребенка с шести лет. Массовое и безоглядное внедрение этого правила спустя пару десятилетий ни к чему хорошему, как известно, не привело. А у Сухомлинского был индивидуальный подход к каждому «новобранцу», и к школе он бережно и серьезно готовил не только малышей, но и их родителей. Когда ребенку исполнялось четыре года, Сухомлинский приглашал его маму и папу в «Родительский университет». Два раза в месяц в течение двух лет родители посещали лекторий, и, когда их дети становились первоклассниками, адаптация к школе для всех проходила

безболезненно. Психолого-педагогические семинары, рассчитанные на 250 часов, были организованы и для всех желающих жителей Павлыша, от молодоженов до родителей старшеклассников.

«Школа под голубым небом», созданная Сухомлинским, — предтеча современных прогимназий. Он сам с удовольствием занимался с малышами, готовя их к первому классу. «Дошкольный сектор павлышской педагогики» был поставлен на серьезную научную основу. В школе был создан научный центр исследования психологии школьника.

Сухомлинский, пожалуй, первым в российской педагогике начал практиковать беседы со старшеклассниками об их будущей семейной жизни. В перестроечные годы это стало называться основами сексуального воспитания и позднее приняло черты полной разнузданности. Но Сухомлинский имел в виду вовсе не ликбез в вопросах деторождения, а эмоциональную, психологическую подготовку подростков к семье. Он развивал в молодых людях чувство ответственности за семью. «На педагога, который посвятил бы воспитательную беседу с восьмиклассниками или девятиклассниками теме “Взаимоотношения мужа и жены в молодой семье”, посмотрели бы как на чудака. А между тем говорить об этом с молодежью значительно важнее, чем о гробницах ассирийских царей или о центре Галактики», — писал он в «Родительской педагогике». Он говорил о культуре чувств, о гигиене чувств, если хотите. Что чувства должны быть чистыми. Ханжеству советской педагогики Сухомлинский готовил свой ответ: «Воспитателям нужно иметь в виду, что ребенок когда-то станет мужем, женой, повторит себя в новом человеке. И я имел это в виду, хотя очень редко говорил детям о том, что они будут отцами и матерями...» [2].

В «Письмах к сыну» увидела рассуждения о целомудренности отношений между юношей и девушкой. Подумалось: ну кто сегодня рискнет такое озвучить без опасности прослыть ханжой или убогим идеалистом? Выложила на всякий случай ВКонтакте. Неожиданно пост вызвал кучу студенческих «лайков» и одобрительных откликов в «личку». Значит, не такая уж у нас испорченная молодежь. А Сухомлинский, выходит, не так уж старомоден, как могло показаться при первом прочтении. «Если встретились юноша и девушка, у которых одинаково развито чувство чести и достоинства, то они очень долго не переходят той черты, за которой начинается физическая близость. Это не значит, что у них нет стремления к этому. Это стремление горячо и страстно, но физическая близость без близости духовной кажется им морально неоправданной. Период духовной близости, идеальной любви у них очень долгий, они намеренно стремятся продлить его, и это дает им большое счастье» [2].

Воспитание без наказания

В Павлышской школе работали по принципу «воспитание без наказания». «Не ловите детей на незнании», — говорил Сухомлинский, — оценка — не наказание,

оценка — радость». Он учил уважать «детское незнание» и сравнивал сознание ребенка с рекой, которая у каждого имеет свою скорость течения. Да, у ребенка может долгое время что-то не получаться, но придет время — и он всему научится, — считал Сухомлинский. Не надо форсировать эту реку. «Я не из пальца высосал ту истину, что наших детей можно воспитывать только добром, только лаской, без наказаний... И если в массовом масштабе, во всех школах сделать это невозможно, то не потому, что воспитание без наказания невозможно, а потому, что многие учителя не умеют воспитывать без наказаний. Если вы хотите, чтобы в нашей стране не было преступников, — воспитывайте детей без наказаний» [8].

Сухомлинский был категорически против физического наказания детей, домостроевские методы считал средством утверждения примитивных инстинктов, растления детской души и утверждения в ней лжи и подхалимства. «Стыд и позор нам, педагогам, — стыд и позор потому, что в школу, в это святое место гуманности, добра и правды, ребенок нередко боится идти, потому что знает: учитель расскажет отцу о его плохом поведении или неудачах в учебе, а отец будет бить. Это не абстрактная схема, а горькая истина; об этом часто пишут в своих письмах матери и даже сами дети. Записывая в дневник школьника: “Ваш сын не хочет учиться, примите меры”, учитель, по сути, часто кладет в ученическую сумку кнут, которым отец стегает своего сына. Представим себе: идет сложная хирургическая операция, над открытой раной склонился мудрый хирург — и вдруг в операционную врывается мясник с топором за поясом, выхватывает топор и сует его в рану. Вот такой грязный топор и есть ремень и тумачи в воспитании. Некоторые педагоги спрашивают: “Чем же заменить наказание?” Так вопрос ставить нельзя. Это все равно что спросить: “Чем заменить насилие человека над человеком?” Наказание не является чем-то неотвратимым. Необходимость в наказании не возникает там, где господствует дух взаимного доверия и теплоты, где ребенок сызмала тонко чувствует рядом с собою человека — с его мыслями и переживаниями, радостями и горем; где с первых шагов своей сознательной жизни ребенок учится управлять своими желаниями. Высокая культура желаний личности — это неременная предпосылка того, чтобы необходимость в наказаниях вообще не возникала» [10].

Школа — это священное место, где должны царить радость и справедливость, школа и страх — понятия несовместимые, — считал Сухомлинский. Грубому, черствому учителю не место в школе. Педагогическое бескультурье — бич многих учителей, а это порождает «школьные болезни», под которыми Сухомлинский понимал взвинченность, манию несправедливых обид и преследований, детскую озлобленность, напускную беззаботность, страх.

В школе Сухомлинского не было родительских собраний в известном всем печальном формате, когда родителей нерадивых учеников прилюдно распекают. Сухомлинский всегда щадил чужое самолюбие, ребячьи неудачи и промахи обсуждал только в индивидуальном порядке. Он никого не исключал из школы, даже самых трудных не

отправлял в спецучреждения. К каждому находил подход. У него учились все, и каждого он умел научить. Даже тех, кого называют «необучаемыми».

Спасение от слабоумия

В педагогической практике Сухомлинского было 107 учеников с диагнозом «умственно отсталый». В другой школе от таких давно бы отказались, переправив в «школу для дурачков». Но не у Сухомлинского. Здесь этих ребят продолжали учить в обычных классах, мягко адаптируя их с помощью специальных методик, разработанных педагогическим коллективом, к нормальной жизни и развивая их небогатый интеллект. Результат потрясающий! Половина из них окончила десятилетку, 25 — техникумы. 13 получили высшее образование! И лишь двое с совсем уж тяжелым диагнозом окончили только (!) 8 классов. Все стали полноценными членами общества! Опыт работы с такими детьми В.А. Сухомлинский обобщил в книге «Спасение от слабоумия», но закончить ее не успел...

Вот письмо Сухомлинскому одного из тех «слабоумных». «Дорогой учитель, я прошел по конкурсу — он был, правда, небольшим — три человека на место, но все же я попал в число 30 из 100 и стал студентом политехнического. Я знаю — это не только моя победа, но прежде всего — Ваша...» Вот так. А сегодня сплошь и рядом из нормальных детей делают слабоумных, с первого класса, да что там — с пеленок сажая за компьютер и давая в руки планшет, приобщая к «дистанционному обучению», к этим интерактивным доскам, презентациям и прочим инновационным «радостям».

«Возраст риска»

Книги Сухомлинского с их яркой образностью, обилием историй из богатой практики автора, доходчивостью положений — это отличное практическое руководство для учителей и родителей. Вот, например, книга «Рождение гражданина», незаменимая для тех, кто воспитывает подростков. Значительная ее часть об этом «возрасте риска», самом таинственном, как утверждает Сухомлинский, человеческом возрасте, когда в душе происходят глубочайшие тектонические изменения. Основой книги стали наблюдения Сухомлинского за своими питомцами. О каждом (!) он вел дневник! «С годами в моей библиотеке накопились десятки тетрадей и блокнотов; каждый из них был своеобразной летописью жизни маленького гражданина, его судьбы, — от первых дней пребывания в школе до зрелости, часто до того волнующего дня, когда тот, кто был озорником, сорвиголовой, приводит в школу сына или дочку и говорит: “Принимайте, это я в иной форме... А содержание, наверное, то же самое”» [10].

Педагогика Сухомлинского рождалась на пересечении психологии, социологии, даже криминалистики! Чтобы понять трудности поведения подростков, он исследовал статистику правонарушений, социальный состав семей малолетних преступников, стремился узнать детали

их семейного и школьного быта. «Я анализировал, были ли в школе, где учились трудные подростки (вернее, люди с духовно убогим детством и отрочеством), такие взаимоотношения, сутью и содержанием которых является отдача духовных сил, творение счастья одним человеком для другого, тревога одного человека за судьбу другого, постижение умом и особенно сердцем наивысшей человеческой радости — радости того, что я даю счастье другому человеку. И вот тут-то выявилось, что ни в семье, ни в школе не было этого, наиглавнейшего. Не было именно этого четкого замысла, ясной идеи и цели воспитательной работы, не было того, чтобы уже в детстве каждый человек вкладывал свои силы в другого человека, отдавал богатства своего сердца другому, познавал умом и сердцем (а потому и глубоко переживал, принимал близко к сердцу) тончайшие движения души другого человека — горе, радость, тревогу, отчаяние, печаль, смятение...» [10].

У Сухомлинского есть отличный образ: подросток — это цветок, и то, каким вырастет этот цветок — розой или чертополохом, зависит от садовника — родителей и воспитателей. Заботиться об этом надо задолго до того, как цветок начнет цвести. Это означало, по Сухомлинскому, развивать душу ребенка от момента рождения до 10—11 лет, когда определяется «моральное лицо подростка». «Растерянность, удивление перед “фатальными”, “неотвратимыми” явлениями отрочества похожи на растерянность и удивление садовника, который опустил в землю семя, не зная твердо, какое это семя — розы или чертополоха, а потом через несколько лет пришел любоваться цветком. Смешным казалось бы его удивление, если вместо розы оказался чертополох... Почему же не вызывает возмущения то, что тысячи подобных садовников, дав жизнь человеку, считают миссию свою завершённой, а что из него, человека, выйдет — пусть об этом позаботится кто-то другой, пусть позаботится природа? Красота цветка не может упасть с неба. Ее нужно создавать годами — растить, оберегать и от жары, и от мороза, заботливо поливать и удобрять землю. В создании самого красивого и самого высокого, что есть на земле, Человека, несравненно больше однообразного, утомительного, часто неприятного труда, чем труда, который давал бы только удовлетворение» [10].

Размышляя над причинами жестокости и равнодушия подростков, он приходит к выводу, который, казалось бы, очевиден, но к которому многие приходят ценой горьких, порой непоправимых ошибок. Низшие потребности: поесть, выспаться, в современной действительности — купить новый гаджет и погрузиться в суррогатный виртуальный мир — приводят к полнейшей душевной (у Сухомлинского — духовной) пустоте. Равнодушным, жестоким становится тот, кому не привили в детстве «радость творения добра», жажду общения с людьми.

Для полноценного душевного развития, — говорил Сухомлинский, — надо «вкладывать свои силы в другого человека, отдавать богатства своего сердца другому», делиться всем, что имеешь хорошего, с людьми. Вчувствоваться в другого человека, уметь разделять его ра-

дость, тревогу, печаль и боль. Всему этому, — сетовал Сухомлинский, — школа не очень-то учит. Это он писал 50 лет назад! За полвека школа не стала человечнее, напротив... Самое время вспомнить заветы Сухомлинского о необходимости «творения добра» для другого человека.

Главная профессия

Профессию учителя Сухомлинский считал едва ли не самой главной на земле, называя человековедением. Это отношение прививалось всем ученикам. Недаром за 50 лет более пятисот выпускников Павлышской школы стали учителями. В книге «100 советов учителю» Сухомлинский пишет о том, что настоящий учитель — это тот, кто на уроке при самой интенсивной работе успевает озвучить лишь сотую долю того, что знает. Учитель должен быть фундаментально образован. Его интеллектуальное богатство — доказательство того, что он действительно любит свой предмет, свою науку, любит школу и своих учеников. Светлый гуманизм Сухомлинского, его вера в человека окрыляют тех, кто решил посвятить себя воспитанию детей.

Сухомлинский понимал, что учителю для профессионального роста, самообразования нужно свободное время, нужен определенный психологический (и материальный) комфорт. И потому в его школе педагоги жили в «режиме максимального благоприятствования». Сухомлинский первые три года не ругал молодого учителя, а всячески его поддерживал (за что на него часто сердились учителя-«старики»). Ходил не на один урок, а на 12—15, потому что понимал, что по одному уроку не получишь истинного представления о педагоге.

В учительской царила почти домашняя обстановка, здесь не принято было обсуждать болезни и семейные неурядицы. Сухомлинский никогда не распекал учителя публично на педсовете, а предпочитал решать проблемы в частном порядке, не травмируя психику человека. Романтически-возвышенный и в то же время рабочий настрой самого Сухомлинского определял внутреннюю атмосферу в школе. Вот, например, какие вопросы обсуждались на одном из педагогических семинаров: «Как учить, чтобы дети верили учителю?», «Уметь требовать и уметь прощать, уметь видеть и не все замечать», «Учитель — совесть народа». Неплохо бы сегодняшним директорам и завучам почаще говорить с коллективом на эти темы. Которые в новом веке по-прежнему актуальны.

Слово и дело

Педагогические принципы Сухомлинского постоянно проявлялись в деле. С первоклассниками они выкопали куст цветущей розы и ночью тайком посадили у хаты старой женщины, у которой четыре сына погибли на фронте. Когда накачали первый свой гречишный мед, то первую чашку меда дети понесли старейшему колхознику, столетнему дедушке. Потом угостили инвалидов-фронтовиков — отцов двух мальчишек из своей дружной команды.

«С чашечками, наполненными медом, мы ходили от хаты к хате, и чем больше мы отдавали, тем богаче становились души детей» [1, с. 83]. И сколько еще таких трогательных, светлых проявлений гуманной педагогики Сухомлинского мы найдем в его книгах, в воспоминаниях тех, кому посчастливилось быть этому свидетелем...

Коммунистические идеи, христианские идеи...

Сухомлинский часто говорил о необходимости привить детской душе «коммунистический идеал». Не надо испуганно вздрагивать при слове «коммунистический», ведь в понимании Сухомлинского с этим словом было связано все самое чистое, высокое и благородное. Коммунистический идеал, по Сухомлинскому, это высшая человеческая красота — красота труда на благо общества, народа, Отечества. «Идея — это боль сердца за правду, истину, красоту» [11, с. 75]. Много лет нам навязывали другое понимание человеческого счастья: в потреблении, в жизни для себя. Но ведь прав-то Сухомлинский, несмотря на идеологические пассажи!

Да, вся педагогическая система Сухомлинского была основана на коммунистических идеалах. Но по сути это — христианские принципы. Сердцевина этой системы — любовь к ребенку, признание его личности самоценной и априори нуждающейся в серьезном отношении. Этот главный принцип своей практической педагогики Сухомлинский заимствовал у великого польского педагога Януша Корчака, идеи которого считал для себя основополагающими. Как и у Корчака в «Нашем доме» и «Доме сирот», Сухомлинский создал сплоченный коллектив из педагогов-единомышленников и учеников, живущий по принципам братства и взаимоуважения.

Как перекликаются эти мысли Сухомлинского с идеями Яна Корчака! «Наиболее серьезный недостаток, который допускается в воспитании молодого поколения, это, по моему глубокому убеждению, забвение того, что сегодняшний ребенок завтра станет взрослым человеком. У многих родителей, да и у педагогов такой подход к детям, как будто они вечно останутся детьми. Потом хватаются за голову: не заметили, как ребенок стал подростком, подросток — юношей, а юноша ошеломляет отца и мать своим неожиданным намерением жениться... Видеть в маленьком ребенке завтрашнего взрослого человека — вот в этом, мне кажется, и заключается жизненная мудрость отца, матери, педагога — всех, кто воспитывает детей. Другими словами — надо уметь любить детей» [8].

Коммунистическое воспитание, о котором писал Сухомлинский, на самом деле было воспитанием подлинно христианским — гуманным и требовательным одновременно, воспитанием, где главной ценностью объявлялся созидательный труд, ответственность и любовь к людям и природе. Как и Корчак, Сухомлинский считал, что главное в воспитании — диалог взрослого и ребенка как средство «духовного общения, обмена духовными ценностями», умение слушать друг друга и уважать чужую точку зрения.

Одна из книг Сухомлинского называлась «Этюды о коммунистическом воспитании». Название в последние десятилетия более чем непопулярное. А ведь, как справедливо заметил исследователь наследия В.А. Сухомлинского и племянник другого замечательного педагога, Семена Рувимовича Богуславского, Михаил Богуславский, «в его философии образования коммунизм все более отождествлялся не с классовой борьбой и принципом партийности, а скорее с такими общечеловеческими ценностями, как счастье, радость и любовь для каждого человека» [12]. Об этом говорила и дочь Сухомлинского, Ольга Васильевна: «Несмотря на внешнюю, каркасную сторону его педагогической теории, выстроенной на правоте и “святости” марксистской доктрины, ее внутреннюю сущность, ее содержание В.А. Сухомлинский развивал вне положений марксизма. Он выдвинул педагогические понятия, категории, подходы, которые представляют собой новое слово в воспитании человека в нашей стране. Отвергая казарменное воспитание, Василий Александрович развивал идеи, не характерные для советской педагогики, и, в том числе, идеи свободы выбора, свободы воли, самоценности и неповторимости каждой отдельной личности» [13].

М. Богуславский отмечает: «Наряду с прежней установкой на интернациональное воспитание в работах Василия Александровича все более мощно начинает звучать национальная украинская педагогика, рассматриваются народные ценности. На смену прежнему атеизму приходит уважение к фольклорной основе воспитания, различным мифам, поверьям, легендам. Вместо доминирующей установки на формирование всесторонней личности выдвигается идея иерархичности воспитания ребенка (телесное, душевное, духовное). Ведущей, так же как в христианской педагогике, у Сухомлинского теперь выступает духовность». Если в 50-х — начале 60-х педагогическая система Сухомлинского базировалась, как отмечает М. Богуславский, на трех основных понятиях: Советское государство — Труд — Коммунизм, то в последние годы жизни это Родина — Любовь — Семья.

Вразрез с линией партии

Огромное значение в воспитании человека играет коллектив. Воспитание дружбой — великое дело, — считал Сухомлинский. «Уметь уважать человеческое в каждом, кто живет и трудится рядом с тобой, — это, пожалуй, самое большое человеческое мастерство. Тонкость чувств воспитывается только в коллективе, только благодаря постоянному духовному общению с людьми, окружающими тебя. На чем же оттачивать, “шлифовать” чувства, как не на задушевной дружбе, богатой интеллектуальными, эстетическими интересами? Воспитывай свои чувства в дружбе. Дружба поможет тебе выработать тонкую чувствительность к человеческому в каждом, кто тебя окружает».

Со временем Сухомлинский все большее значение придавал развитию индивидуальности ребенка. Коллектив по-прежнему оставался в его педагогической

системе важным фактором социализации человека. Но посмотрите, как меняются названия его книг в течение одного десятилетия, отражая напряженные раздумья автора.

«Воспитание коллективизма у школьников» (1956), «Педагогический коллектив средней школы» (1958), «Верьте в человека» (1980), «Духовный мир школьника» (1961), «Нравственный идеал молодого поколения» (1963), «Воспитание личности в советской школе» (1965). Уже по одним этим названиям видно, какую эволюцию прошел этот удивительный учитель, философ и практик.

В 60-е годы Сухомлинский все чаще говорит о том, что ребенка надо воспитывать как самостоятельно мыслящую личность, а не как равнодушного робота, который беспрекословно подчиняется воле коллектива. Он все более важное значение придавал этическим категориям свободы, совести, чести, достоинства. Конечно, эти взгляды знаменитого педагога, противоречащие основам авторитарной педагогики, не могли не встревожить бдительных «товарищей сверху».

Да, крамольность взглядов Сухомлинского заключалась в том, что он первым публично заговорил о том, что коллектив не всегда важнее личности — это в те-то времена, когда «общественное» было выше «личного»! Он даже разочаровался в некоторых идеях Макаренко и не побоялся это озвучить, прекрасно понимая, чем может кончиться попытка идти против государственного течения. Во вступлении к неопубликованной книге «Наша добрая семья» (1967) Сухомлинский писал: «Серьезный недостаток советской педагогики — забвение того, что воспитательная работа коллектива не может полностью раскрыться без всестороннего развития личности. Этот недостаток имеет своим истоком ошибочное теоретическое положение А.С. Макаренко о том, что целью воспитания в советской школе является коллектив. Такое утверждение прекрасно согласовывалось с господствующим в то время известным положением о том, что человек — это винтик. А раз винтик — разве может быть он целью. Догматичное некритическое отношение к этому теоретическому положению А.С. Макаренко, как и вообще ко всей его педагогической системе, привело к тому, что за коллективом перестали видеть человека: умение руководить и подчиняться стало рассматриваться, и сейчас рассматривается, как самоцель» [14]. Эти и другие мысли, показавшиеся «наверху» крамольными, были обобщены в «Этюдах о коммунистическом воспитании», опубликованных в 1967 году в журнале «Народное образование». Тут же последовала публичная экзекуция. В мае того же года в «Учительской газете» вышла разгромная статья Бориса Лихачева «Нужна борьба, а не проповедь». Инициированная партийными идеологами, эта статья послужила сигналом к травле педагога, чье имя уже тогда было легендарным, а стало — неудобным. В «Учительскую газету» приходили горы писем в защиту Сухомлинского. Но редакция, повинувшись административному нажиму, печатала только ругательные письма.

Многие — от поклонников Макаренко, возмущавшихся, что Сухомлинский посмел выразить несогласие с некоторыми положениями его педагогической системы. Дело было не только в слишком смелых по тем временам идеях Сухомлинского, а в общей тревожной атмосфере заканчивающейся «оттепели» и «закручивания гаек». Сухомлинского обвиняли в «абстрактном гуманизме». Отвечая на эти обвинения, в «Письмах к сыну» Сухомлинский с горечью восклицал: «Итак, сын, меня обвинили в том, что я ввел туманное понятие, именуемое человечностью. Это обвинение изумило меня. Выходит, человечность — нечто чуждое коммунистическому идеалу и коммунистическому воспитанию. Меня обвинили также в абстрактном гуманизме! Что это такое? Я объясню тебе это вот так: это, когда речь идет о любви к человеку вообще. Не говорится, о каком человеке идет речь, в каких условиях он живет. Это несправедливое обвинение. Я не заслуживаю его, сын. Я не могу согласиться с тем, что ребенка надо любить с какой-то оглядкой, что в человечности, в чуткости, ласковости, сердечности заключается какая-то опасность. Для меня это кажется какой-то нелепостью... Я убежден, что только человечностью, лаской, добротой можно воспитать настоящего человека... Я считаю одним из важнейших принципов воспитания — взаимное доверие педагога и ребенка. Воспитание человечности, гуманности, оттачивание всех граней этого драгоценного камня, без этого нельзя представить ни школу, ни педагога» [15, с. 3].

Завещание

Уберите эпитеты «коммунистический» и «социалистический» — и слова Сухомлинского станут руководством к действию нам, сегодняшним педагогам и родителям. «Человек, которого мы воспитываем и которому быть гражданином коммунистического общества, беречь и хранить наше Отечество, умножать наши материальные и духовные ценности, — этот человек должен быть великим, духовно богатым и красивым во всех сферах жизни, во всех многогранных и неисчерпаемых отношениях. Ему надо быть готовым свершить подвиг не только на поле боя, но и у станка, или за рулем трактора, или на животноводческой ферме. Он должен быть готовым и к тому, чтобы годами ухаживать за больным, прикованным к постели, чтобы, услышав в темную ночь стон одинокого старого человека, прийти к нему на помощь без чьего бы то ни было зова — просто по велению своего сердца. Он должен быть любящим, искренним, чутким, заботливым сыном своей родной матери — без этого он не имеет морального права называться человеком, сыном своей Социалистической Родины. Он должен уметь читать человеческую душу, уметь увидеть, понять, почувствовать разумом и сердцем горе, печаль, волнения своего соотечественника, прийти ему на помощь. Это высшая человеческая грамота, выраженная величественными словами нашего принципа: человек человеку — друг, товарищ и брат». Мы давно не слышали этих слов. Правда?

Список литературы

1. Сухомлинский В.А. Семья Несгибаемых // Юность. — 1969. — № 7.
2. Сухомлинский В.А. Письма к сыну [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=84571>
3. Лапина С. Встречи. К 100-летию Б.С. Рябинина Советский педагог Василий Александрович Сухомлинский и писатель Б.С. Рябинин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://urbibl.ru/Knigi/rybinin/vstrechi-3.html>
4. Сухомлинский В.А. «Без сказки нельзя представить детства» // Комсомольская правда. — 1976. — 3 окт.
5. Сухомлинский В.А. О воспитании. — М., 1975.
6. Сухомлинский В.А. Нет плохих учеников! // Неделя. — 1978. — № 39.
7. Сухомлинский В.А. Как любить детей //Избранные произведения: в 5 т. — Киев, 1980. — Т. 5.
8. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/KIDS/SUHOMLINSKIJ/serdce.txt>
9. Сухомлинский В.А. Воспитание личности в советской школе. — Киев: Радянська школа, 1965.
10. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. — М.: Молодая гвардия, 1971.
11. Сухомлинский В.А. Моя педагогическая вера // Юность. — 1968. — № 9.
12. Ольга Сухомлинская: Школа сейчас не занимает весомое место в жизни ребенка // Интервью [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gumannaja-pedagogika.ru/offers/2011-09-18-11-37-19/54-2011-09-18-11-35-34/599-suhomlinskiy>
13. Ольга Сухомлинская: Школа сейчас не занимает весомое место в жизни ребенка // Интервью [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nagolos.com.ua/ru/interview/6751-olga-suhomlinska-shkola-zaraz-ne-posida-velikogo-mistsya-u-geitti-ditini>
14. Сухомлинский В.А. Наша добрая семья // ЦГА Украины. Ф. 5097. Оп.1. д.205.
15. Сухомлинский В.А. Письмо к сыну // Свободное воспитание. ВЛАДИ. — 1993. — № 3.

УДК 088:130.2
ББК 87.0+71.05

И.В. ПОЛЬСКИЙ

«ПОДЛИННАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ» МАХАТМЫ.

МОХАНДАС КАРАМЧАНД ГАНДИ КАК РАДИКАЛЬНЫЙ КРИТИК ЦИВИЛИЗАЦИИ

Рассматривается критика цивилизации М.К. Ганди, выделяются основные характерные черты его философии. Автор делает вывод о связи идей Ганди с философией Генри Торо и Льва Толстого (и, через последнего, с философией Руссо) и о некотором структурном сходстве его представлений о цивилизации с представлениями киников и даосов, а также радикальных критиков цивилизации второй половины XX века. Речь идет не о преемственности, но только об универсальности этих основных черт, воспроизводимых в самых разных культурных контекстах. Кратко рассмотрена биография Мохандаса Ганди с точки зрения его отношения к цивилизации, проанализирована с этой же точки зрения его программная работа «Хинд сварадж»; соотнесена философия Махатмы с рядом универсальных общих черт, выделенных в ходе кросс-культурного исследования.

Ключевые слова: традиционализм, примитивизм, антицивилизационизм, радикальная критика цивилизации, сварадж, Махатма Ганди, Индия, ненасилие.

Мохандас Карамчанд Ганди известен, в первую очередь, как борец за права людей (индусов, мусульман, неприкасаемых) и индийский политический лидер. Его антицивилизационные идеи менее известны и популярны, однако они неразрывно связаны со всеми его философскими, религиозными и политическими исканиями. Ганди прямо продолжает линию радикальной критики цивилизации Льва Николаевича Толстого, философия которого, в свою очередь, наследует очень многое у Жан-Жака Руссо [1]. Таким образом, подробное изучение взглядов Махатмы на цивилизацию является важным этапом в нашем более широком кросс-культурном исследовании радикальной критики цивилизации. Основная гипотеза автора настоящей статьи состоит в том, что идеи

радикальной критики цивилизации в разные времена и в разных культурах, опираясь на ключевую оппозицию «естественное-искусственное», имеют в своей основе общие ключевые черты. Поэтому основные положения мыслителей, критикующих цивилизацию, обнаруживают структурное сходство несмотря на наличие значительной культурной дистанции между ними.

Основы религиозной и политической философии Мохандаса Ганди сформировались в период его пребывания в Южной Африке (с 1893 по 1914 год), где Ганди, будучи молодым адвокатом, основывает общину в сельской местности и все более упрощает свою жизнь, а также начинает движение сатьяграхи (стойкости в истине) за права южноафриканских индийцев, принесшее ему известность

и заложившее основу всех дальнейших гражданских и антибританских кампаний. И именно в это время Мохандас находится под сильным влиянием идей Джона Раскина, Генри Дэвида Торо и Льва Николаевича Толстого. Сам Ганди в письме американским друзьям писал о «трех учителях»: «Вы дали мне учителя в лице Торо, через его книгу "Долг гражданского неповиновения" то, что я делал в Южной Африке, получило научное подтверждение. Великобритания дала мне Раскина, чья книга "Последнему, что и первому" в одну ночь превратила меня из адвоката и городского жителя в крестьянина, живущего на ферме вдали от Дурбана, в трех милях от ближайшей железнодорожной станции. А Россия в Толстом дала мне учителя, который теоретически обосновал мое ненасилие. Он благословил мое движение в Южной Африке, когда оно еще было в младенчестве и о чудесных возможностях которого мне предстояло еще узнать» [2, с. 27]. Рассмотрев подробнее эти влияния, можно проследить путь зарождения и развития антицивилизационных идей Ганди, наиболее последовательно представленных им в известной брошюре 1908 года «Хинд сварадж» («Индийская независимость»).

В 1904 году Ганди благодаря своему другу англичанину Полаку знакомится с книгой Джона Раскина «Последнему, что и первому» и настолько проникается ее идеями, что кардинально и навсегда меняет свою личную, семейную и общинную жизнь. Он становится приверженцем упрощения, самообслуживания, ежедневного физического труда¹: «Я не спал всю ночь. Я решил изменить свою жизнь в соответствии с идеалами этой книги» [3, с. 269]. Сам Ганди так формулирует основные положения Раскина²: «1. Благо отдельного человека содержится в благе всех. 2. Работа юриста имеет одинаковую ценность с работой парикмахера, поскольку у всех одинаковое право зарабатывать трудом себе на пропитание. 3. Жить стоит только трудовой жизнью, то есть жизнью земледельца или ремесленника» [3, с. 269]. Чтобы реализовать эти принципы на практике, Ганди в том же году перемещает издательство газеты «Индиан опиньон» в сельскую местность и основывает колонию в Фениксе, куда приглашает своих коллег, родственников и знакомых, чтобы жить на принципах равенства и всеобщего участия в земледельческом и ремесленном труде в полном соответствии с идеями Раскина. Обратной стороной проповеди физического труда является критика роскоши (которую Ганди также охотно перенял у Раскина), рассматривающая ее наличие как преступление против бедных [4, с. 161].

Еще большее влияние на формирование этических, мировоззренческих и политических установок будущего индийского лидера оказала философия Льва Толстого³:

познакомившись с толстовским буквальным пониманием Нагорной проповеди Христа, Ганди заново открыл для себя (и по-новому интерпретировал) традиционный для Индии принцип ахимсы (ненасилия). Следуя за Толстым, в Новом Завете Мохандас нашел подтверждение ценности добровольной бедности и несовместимости духовности с богатством. С трудами Толстого Ганди познакомился в 1894 году. Не упоминая в своей автобиографии ни одного романа русского писателя, он пишет о сильном впечатлении, которое произвели на него «Краткое евангелие», «Так что же нам делать?» (основной антицивилизационный трактат Толстого, проанализированный нами в другой статье [1]) и другие книги [5, с. 161]. Наряду с Кораном и Библией Ганди изучал «Исповедь» и «Царствие Божие внутри нас»⁴ [2, с. 195], отношение же Ганди к искусству во многом сформировалось благодаря труду Толстого «Что такое искусство?» [4, с. 160].

Идеи Толстого о необходимости личного неучастия в творящемся зле вплоть до отказа повиноваться несправедливому требованию под угрозой тюрьмы и смерти наряду с категорическим неприятием насилия как средства решения проблем и императивом любви ко всем, включая творящих зло⁵, а также концепцией гражданского неповиновения Генри Торо, составили базу политической деятельности Ганди, начиная с первой сатьяграхи в Южной Африке и кончая его пацифистской позицией на международной арене. Идеи ненасилия и любви ко всем, перенесенные Мохандасом в область гражданской и политической практики, позволили ему стать успешнейшим дипломатом, ищущим не победы за счет противника, а «победы обеих сторон» [3, с. 471], будь то борьба с колониальными властями или разрешение конфликта между фабрикантами и рабочими. Как пишет Энтони Дж. Парел, этика христианства для Толстого была не просто этикой ненасилия, но этикой активного ненасилия, то есть не отстраняющегося от страданий других, а активно сопротивляющегося насилию, возвращая добро в ответ на зло и любя своих врагов [4, с. 119]. Следуя примеру Толстого (и Торо), Ганди занимался педагогическими экспериментами: основал школу в Фениксе, руководил ею и проводил занятия, разрабатывал концепцию сельского образования в Индии. Его статьи, речи и эксперименты, как и опыты и мысли его «учителя» Толстого, внесли немалый вклад в мировой опыт гуманной педагогики. Идеи Толстого (и уважаемого им крестьянского философа Бондарева [4, с. 76]) о необходимости физического труда [3, с. 551], созвучные принципам Раскина, реализовались в следующем коммунитарном проекте Ганди после колонии в Фениксе, названном «Фермой Толстого»⁶. Живя на ферме, Ганди, подобно Толстому, освоил сапожное ремесло [2, с. 117].

¹ «Дом в Иоганнесбурге, однако, подвергся серьезной перестройке в свете учения Раскина. Я упростил все настолько, насколько это было возможно в доме адвоката. Нельзя было обойтись без какой-то мебели. Перемены носили больше внутренний, чем внешний характер. Увеличилось желание всю физическую работу выполнять самому. Я стал приучать к этому детей [2, с. 114]

² Позже Махатма перевел книгу Раскина на гуджарати и озаглавил ее «Сарвадайя» («Всеобщее благо»)

³ «Ганди не могло не привлекать учение Льва Толстого. Оно было близко ему по идеализму и изболочительной силе, по гуманизму и хри-

стианскому непротивлению злу насилием, по ностальгии об утраченном "вечном начале" нравственности, по отрицанию индустриального прогресса, по культу "простого уклада жизни"» [5, с. 43—44]

⁴ Эту книгу Ганди впоследствии перевел на гуджарати, чтобы с ней могли познакомиться соотечественники, не знающие английского.

⁵ Что было для Ганди новым открытием традиционного индийского принципа ахимсы.

⁶ «Всю работу на ферме выполняли сами ее обитатели. Они шили для себя одежду и обувь, обрабатывали землю, готовили пищу, убирали нечистоты. Слуг не было, разделения по профессиям тоже не было [5, с. 57].

Позже, во время публичного спора с Рабиндранатом Тагором, суть которого можно выразить вопросом «Должен ли поэт прясть?», Ганди сослался на учение и жизнь Толстого, подтверждающие необходимость простого труда даже для великого художника [5, с. 45]. Заметное влияние на политические и антицивилизационные убеждения Ганди оказало «Письмо к индусу», в котором Толстой осуждает индусов за сохраняющееся насилие и неравенство внутри их собственного кастового общества [4, с. 119]. По мысли Толстого, сами индусы несут ответственность за свое положение, так как подчиняются колонизаторам и становятся зависимыми от них. В ходе ненасильственных кампаний гражданского неповиновения в Индии, когда индийцы оставляли административные, служебные и военные посты, Махатма буквально реализовал призыв Толстого: «Не противьтесь злу, но и сами не участвуйте во зле, в насилиях администрации, судов, сборов податей и, главное, войска, и никто в мире не поработит вас» [5, с. 53].

Критическая позиция Толстого по отношению к индийскому самоуправлению английскими методами («Не хорошо. Хотя конституцию, хотя участвовать в правительстве, то есть закрепить то насилие, которое над ними совершается» [5, с. 53]) проходит красной нитью в брошюре «Хинд сварадж».

Но главное в контексте данного исследования — роль, которую сыграли идеи Толстого в формировании как критического отношения Ганди к цивилизации, так и противопоставляемого ей социального идеала деревенского, безгосударственного, земледельческого общества, который Махатма предлагал в качестве главного ориентира для Индии.

Ростислав Александрович Ульяновский характеризует социальный идеал Ганди как «возврат к «золотому веку» замкнутых самодовлеющих крестьянских общин, как неприятие ненавистной ему «европейской» машинной цивилизации, враждебных патриархальной деревне рыночных экономических связей, обрекающих крестьянско-ремесленную общину на разложение и гибель» [3, с. 3—4], что чрезвычайно близко к описаниям социального идеала Л.Н. Толстого. Подобно Толстому, не только рассуждавшему о деревне, но и принимавшему практическое участие в жизни крестьян, Ганди в поздний период стремился реализовать своей деревенский идеал в конкретной местности (в деревне Севаграм) [3, с. 546]. Толстовский идеал самодостаточной и свободной деревни как основы общества полностью соответствует мечте Ганди о «деревенском сварадже»: «Деревня должна представлять собой целое государство, не зависящее от своих соседей в удовлетворении своих жизненных потребностей» [3, с. 545]. Как и Толстой, Ганди оказывается близок к анархистам в смысле своей антигосударственной позиции [3, с. 28] (он сам называет себя анархистом особого рода [3, с. 463]). Его политический идеал — «общество, состоящее из бесчисленного множества деревень», «все расширяющиеся, но не идущие кверху круги», «жизнь не как пирамида, а как океан» [3, с. 548], где люди готовы принести себя в жертву целому исключительно добровольно, а не по принуждению.

В известнейшем произведении Генри Дэвида Торо «О долге гражданского неповиновения» Ганди обнаружил обоснование своих собственных методов гражданского сопротивления, которые он интуитивно сформулировал, участвуя в южноафриканском движении сатьяграхи. Метод, продемонстрированный Торо, — не поддерживать несправедливую войну путем неуплаты налогов и пойти в тюрьму за эту неуплату, — удивительно эффективно использовался Ганди в масштабах национально-освободительного движения: сатьяграха в Южной Африке началась в 1907 году с массовой клятвы представителей индийской общины не соблюдать принятый в их отношении несправедливый закон даже ценой тюремного заключения и других наказаний. В январе 1908 года Ганди оказался в тюрьме, но уже к концу месяца трансваальский министр пошел на соглашение. Когда горняки под руководством Ганди устроили мирный марш протеста, последовательно проявляли мирное неповиновение и были массово заключены в тюрьму, власти очень скоро пошли на уступки. Знаменитый соляной поход, ставшим триумфом индийского национально-освободительного движения, начался с того, что Ганди (по своему обыкновению пешком) отправился к морю для того, чтобы открыто нарушить несправедливый закон и выпарить в своем котелке немного морской соли. Проявить открытое неповиновение в случае несправедливости (в некоторых кампаниях «несотрудничества» индусы напрямую следовали примеру Торо, переставая платить налоги [3, с. 519]), быть готовым к любому наказанию и не применять в ответ насилие — такова общая схема метода ненасильственного гражданского сопротивления, созданного Ганди под влиянием Торо и Толстого. Эффективность этого метода в том, что, если насилие со стороны протестующих оправдывает новые репрессии и обеспечивает власть имущим моральное право применять силу в ответ на силу, то упорное и отважное, но ненасильственное сопротивление лишает такого морального права, подрывает авторитет власти имущих и заставляет идти на переговоры.

Перечислив истоки основных общественно-политических концепций Ганди, обратимся к брошюре «Хинд сварадж» («Индийская независимость»), наиболее полно их выражающей и в то же время являющейся самой последовательной и радикальной манифестацией его антицивилизационных идей. А.В. Горев характеризует эту брошюру как «по-толстовски страстную, но и столь же утопичную проповедь отказа от современной цивилизации и от насилия против государственного насилия» [5, с. 56]. Как следует из названия, основной предмет рассмотрения в этой книге, написанной в диалогическом ключе, — индийская независимость. В духе «Письма индусу» Толстого Ганди отказывается считать настоящей независимостью положение, когда англичане покидают Индию, но индусы при этом сохраняют их конституцию и систему управления: «Вы хотите сделать Индию английской. А когда она станет английской, она будет называться не Индостан, а Англистан. Это не тот сварадж, которого хочу я» [3, с. 471]. Автор критикует английское политическое и общественное устройство и делает вывод, что

это неправильное устройство — следствие «современной цивилизации», от которой «народы Европы с каждым днем приходят в упадок и гибнут» [3, с. 441]. Глава «Цивилизация» начинается с обсуждения самого этого понятия: «Некоторые английские писатели отказываются называть цивилизацией то, что выступает под этим названием. На эту тему было написано много книг. Были созданы общества для излечения нации от зол цивилизации» [3, с. 441]. Далее Ганди ссылается на работу Эдварта Карпентера «Цивилизация: ее причина и лечение» и говорит, что обычно цивилизованные люди убеждены в пользе и благе современной цивилизации только потому, что сами к ней принадлежат и не могут выступать против самих себя, будучи ослеплены, читая и слыша со всех сторон, что цивилизация — благо. Ганди развенчивает мнимые блага цивилизации, показывая, что она со всеми своими машинами, фабриками и тягой к комфорту ведет не к счастью, здоровью и справедливости, а к неравенству, эксплуатации, упадку нравственности, порабощению свободами и т. п., а затем возвращается к вопросу об англичанах: «В глубине души они неплохие люди, поэтому я уважаю их. Цивилизация не является неизлечимой болезнью, но никогда не следует забывать, что английский народ в настоящее время ею поражен» [3, с. 443]. Далее, однако, Ганди дает понять, что «современная цивилизация» не есть «подлинная цивилизация». Глава «Что такое подлинная цивилизация?» начинается так: «Вы осуждаете железные дороги, адвокатов и врачей. Вижу, что вы хотите отвергнуть также все машины. Тогда что же такое цивилизация?» [3, с. 446]. Далее автор рассуждает об индийской, римской, греческой, китайской цивилизациях и приводит определение «истинной цивилизации»: «Это такое поведение, которое указывает человеку путь долга. Исполнение долга и соблюдение морали — взаимозаменяемые понятия. Соблюдать правила морали — значит господствовать над своими мыслями и страстями. Поступая так, мы познаем самих себя. По-гуджаратски слово “цивилизация” означает “хорошее поведение”» [3, с. 446]. Подобно тому, как Толстой отвергает современную науку в пользу науки «истинной», то есть науки этической, «науки Будды, Сократа и Христа» [6, с. 350], Ганди отвергает современную цивилизацию в пользу цивилизации «подлинной», то есть цивилизации этической⁷, какой, по его мнению, изначально была индийская цивилизация: «Дело не в том, что мы не знали, как изобрести машины, но наши предки знали, что наше подлинное счастье и здоровье состоит в должном использовании рук и ног. Они рассудили далее, что большие города — это западня и бесполезная обуза и что в них люди не будут счастливы <...> Поэтому наших предков удовлетворяли небольшие деревни. Они знали, что сила оружия королей уступает силе нравственности, и поэтому земных монархов они ставили ниже мудрецов и аскетов» [3, с. 447]. Подобно тому как Толстой под «истинной наукой» подразумевал

нечто кардинально отличное от современной ему науки, Ганди назвал «подлинной цивилизацией»⁸ общественное устройство без развитой техники и больших городов, но при этом нравственно совершенное. Очевидно, Ганди видел в индийском прошлом, противопоставляемом модернизируемому под влиянием британцев настоящему, ту чистоту, нравственность и естественность, которую киники видели в «Золотом веке», а Руссо — во времена «счастливого дикаря».

Таким образом, подлинный сварадж (независимость) для Ганди — это не просто уход англичан, но «вытеснение западной цивилизации» и «возрождение первоначальной чистоты Индии», «возвращение к ней» [2, с. 51].

Противопоставляя «подлинную цивилизацию» и «современную», Мохандас пишет о бесполезности современной системы образования и всеобщей грамотности⁹. По его мнению, современное образование не ведет к главному — к этическому развитию [2, с. 47]). Он критикует распространение английского языка в Индии и посвящает целую главу критике машин как символу современной цивилизации, предлагая индусам отказаться от них: «Что делала Индия до того, как все эти предметы были введены в обиход? То же самое следует делать и теперь. Пока мы не можем делать булавки без машин, до тех пор мы должны обходиться без булавок» [3, с. 450]. Будучи человеком, склонным к постепенным, ненасильственным переменам и компромиссам, Ганди считал возможным постепенно отказаться от машин, шаг за шагом возвращаясь в «подлинно цивилизованное» состояние.

Брошюра «Хинд сварадж» приобрела в Индии большую популярность, но была воспринята неоднозначно. Образованные индийцы приветствовали национально-освободительный антибританский пафос Ганди [1, с. 51] и превозношение «подлинно индийского». Однако, как легко догадаться, его наиболее радикальные антицивилизационные идеи вызвали недовольство и критику со стороны многих индийцев, не прошедших, подобно Ганди, путь упрощения своей жизни и желавших пользоваться благами машинного производства, современной науки, медицины, образования и т. п.

С этого момента Мохандас Ганди становится одним из ведущих лидеров национально-освободительного движения и в то же время как последовательный критик цивилизации и машин занимает подчас маргинальную позицию, его антицивилизационные идеи не находят широкой поддержки. Впоследствии Ганди, как политик, выражающий не собственную волю, а волю широких слоев индийского общества,

⁸ Подобным образом Ганди рассуждает и о понятии «прогресс». «Подлинный прогресс» противопоставляется «экономическому прогрессу». «Подлинный прогресс» — это, конечно, прогресс моральный [4, с. 82].

⁹ По сути, Ганди продолжает толстовскую критику образования, перенеся ее на индийскую почву: «Крестьянин честно зарабатывает свой хлеб. Его знания о мире просты. Он довольно хорошо знает, как ему следует вести себя по отношению к своим родителям, своей жене, своим детям и своим односельчанам. Он понимает и соблюдает правила морали. Но он не может написать свое имя. Чего же вы хотите добиться, дав ему знание букв? Прибавите ли вы хоть немного к его счастью? Вы хотите, чтобы он стал недоволен своим домом или своим участком земли?» [2, с. 46].

⁷ «Наша цивилизация, наша культура, наш сварадж зависят не от роста наших потребностей, то есть от самоснисхождения, а от ограничения наших потребностей, т. е. от самоотречения» [3, с. 465]

несколько дистанцируется от этих идей, сформировавших его мировоззрение, но полностью от них не откажется. Уже в 1921 году он напишет по поводу «Хинд сварадж»: «Ныне мои убеждения тверды, как никогда. Я считаю, что если бы Индия отбросила “современную цивилизацию”, она бы только выиграла от этого. Но я хочу предупредить читателя, чтобы он не подумал, что в настоящее время моей целью является сварадж, описанный в брошюре. Я знаю, что Индия еще не созрела для него. Такое заявление может показаться неуместным. Но это мое убеждение. Лично я тружусь во имя свараджа, описанного в этой брошюре. Но сегодня все мои усилия, несомненно, направлены на достижение парламентского свараджа в соответствии с волей и желанием индийского народа. Я не ставлю своей целью уничтожение железных дорог и больниц, хотя, конечно, приветствовал бы их естественное разрушение. Ни железные дороги, ни больницы не являются признаками настоящей цивилизации. В лучшем случае они — неизбежное зло. И то, и другое не прибавляет ни дюйма к нравственному уровню нации. Я не стремлюсь и к окончательному упразднению судов, хотя и считаю, что это «совершенство, к которому следует благочестиво стремиться». Еще менее пытаюсь я уничтожить машины и фабрики. Это требует высшей простоты и высшего отречения, нежели то, к которому готов сегодня народ. Единственной частью программы, которая осуществляется теперь во всей полноте, является ненасилие» [3, с. 436]. В этом же году Ганди пишет: «Я не стал бы оплакивать исчезновение машин и не счел бы это бедствием. Но у меня нет никаких планов на этот счет» [3, с. 489]. Таким образом, с 1920-х годов характер высказываний Ганди о промышленности начинает постепенно меняться.

Как полагает Энтони Дж. Парел, Махатма стал осознавать, что связь между современной экономикой и современной технологией нерасторжима, и вопрос в том, как сделать эту связь полезной для человечества [4, с. 81—82]. Ганди по-прежнему видел угрозы «машинерии», но стремился уже не искоренить, а ограничить роль машин в экономике [4, с. 81-82]. По видимому, изменение позиции Ганди обозначает не столько перемену внутренних убеждений, сколько все большее размежевание идеала, к которому он хотел бы направить Индию (но не мог без поддержки индийского народа), и реальной ситуации — большинство индийцев однозначно выступали за независимость, сохранение модернизации и дальнейшее технологическое развитие. К концу жизни Ганди как политику пришлось занять более компромиссную позицию и по отношению к цивилизации, и по отношению к принципу ненасилия¹⁰. В 1938 году Махатма пишет, казалось бы, со-

вершенно отступив от своих прежних антицивилизационных настроений: «Я заявляю, что я — не враг высшего образования. Но я враг высшего образования в той форме, в какой оно осуществляется в этой стране. В соответствии с моей программой будет больше библиотек, больше лабораторий, больше исследовательских институтов, и они будут лучше нынешних. У нас будет армия химиков, инженеров и других специалистов, которые будут настоящими слугами нации» [2, с. 176].

Не призывая напрямую отказаться от машин, дорог и больниц, Ганди так или иначе продолжал воздействовать на индийское общество в этом направлении посредством личного примера и некоторых своих кампаний¹¹.

Что касается личного примера, широко известна манера Ганди одеваться (за которую он получил от Черчилля прозвище «полуголый факир»), ходить по возможности пешком, опираясь на посох (так он ходил и по Индии, и по Лондону, будучи признанным вождем индийского народа), жить максимально просто. После попыток создать общину в Южной Африке (колония в Фениксе и Ферма Толстого), обеспечивающую свои базовые потребности за счет ручного труда [4, с. 80], Ганди основал ашрам Сатьяграха в Индии, где продолжил общинные эксперименты с развитием земледелия и ручных ремесел, занимался прядением и старался самостоятельно обслуживать свои основные нужды.

Среди общественных кампаний, в которых Махатма реализовывал свои антицивилизационные идеи, можно отметить деятельность по защите, возрождению и развитию традиционной индийской деревни. Ганди воспринимал свое служение нации в первую очередь как служение сельской, бедной, нецивилизированной и необразованной Индии. После окончательного возвращения из Южной Африки в 1915—1916 годах он много путешествует по сельской Индии, а в 1917 году начинает сатьяграху в Чампаране, защищая права нищих крестьян и попутно организуя начальные школы для сельских жителей [2, с. 199]. С 1921 года Ганди принимает активнейшее участие в свадеши — движении возрождения ручного прядения и изготовления одежды из домотканой материи. Как пишет Горев: «Ганди вдохнул в движение “свадеши” новую силу. Он призывает индийцев носить одежду исключительно из тканей ручного производства. Обитель Ганди на реке Сабармати становится центром возрождения ручного прядения, которое с удивительной быстротой распространяется по всей стране. По образцу старых прялок делались новые, и вот, казалось, все население Индии поголовно занялось производством кхади. Изображение прялки, по предложению Ганди, становится символом независимости на знамени Конгресса. А самих конгрессистов можно было узнать по головному убору — «топи», белой шапочке, типа пилотки, сделанной из того же кхади» [5, с. 103]. Эта чрезвычайно интенсивная кампания была вос-

¹⁰ Если во время первых массовых кампаний в Индии Ганди останавливал сатьяграху после случаев ответного насилия со стороны участников движения (так было в 1919 г., когда после случаев насилия он признал, что совершил «ошибку, огромную, как Гималаи» [2, с. 200]), то позже, хотя и продолжая осуждать насилие, Ганди уже не рассматривал случаи его применения как причину для прекращения борьбы. Еще позже, во время Второй мировой войны, перед лицом угрозы японского вторжения в Индию, Ганди парадоксально заявил, что, хотя и не отказывается от принципа ненасилия, признает необходимым оказать вооруженное сопротивление в случае агрессии [3, с. 513].

¹¹ В этом смысле его биография уникальна, так как является биографией носителя антицивилизационных идей, обладавшего реальной политической властью, и его успехи, поражения (а также уступки и компромиссы) в этой сфере очень интересны и показательны.

принята образованными кругами Индии неоднозначно, в связи с чем произошел знаменитый спор Ганди с Тагором [4, с. 172]. Ганди вполне рационально объяснял свою настойчивость тем, что при отсутствии достаточного производства ткани и одежды в Индии массовое прядение и домашнее ткачество освобождали индийскую экономику от необходимости закупать ткани в Британии, и тем, что в сложных экономических условиях домашнее прядение давало реальный, пусть и небольшой, доход бедным и безработным людям. Он также считал прядение своеобразной жертвой [4, с. 77], которую может (и должен) совершать даже обеспеченный и образованный индус (даже Тагор), уделяя ежедневно полчаса исполнению этого этического долга¹² и акта символического служения нации¹³. Хотя Энтони Дж. Парел склонен объяснять и оправдывать чуть ли не фанатичную любовь Ганди к прялкам именно этими практическими и символическими причинами [4, с. 172], очевидно, что любовь эта была частью более общего стремления Ганди возродить независимую от машин и цивилизации традиционную индийскую деревню и соответствующий ей образ жизни. Мечта, возможно, утопическая, но для Ганди, как для последователя Толстого и Раскина, очень важная. Доказательством этого является тот факт, что Махатма стремился возродить весь технологический цикл без использования машин и фабрик, а не только возродить прядение в деревне: «Мне казалось, что в принципе неправильно использовать фабричные чесальные ленты. Ведь тогда можно употреблять и фабричную пряжу? В старину, конечно, не было фабрик, снабжавших прядильщиков лентами. Как же они делали ленты?» [3, с. 421—422].

Предвосхищая идеи сторонников «локальной экономики», считающих обмен местными товарами и услугами более устойчивым и справедливым, чем участие в национальном и глобальном рынках, Махатма говорил в речи о свадеши: «Свадеши — это тот дух в нас, который заставляет нас ограничить себя использованием своего ближайшего окружения и отказаться от более отдаленного» [3, с. 465]. Таким образом, Ганди считал возможным достижение аграрного анархического идеала, близкого к социальному идеалу Толстого: «Если мы будем руководствоваться учением свадеши, тогда и вашим и моим долгом будет найти соседей, которые могут удовлетворить наши запросы, и научить их, как это сделать, если они этого не знают <...> Тогда каждая деревня в Индии станет самостоятельной единицей, почти целиком удовлетворяющей свои потребности и обменивающейся с другими деревнями только теми продуктами, которые нельзя произвести на месте» [3, с. 469]. «В каждом доме должна быть прялка, и каждая деревня менее чем через месяц

должна организоваться так, чтобы самой удовлетворять свои потребности в тканях. Вообразите только, что значит эта тихая революция, и тогда вы легко поверите мне, что свадеши означает сварадж» [3, с. 491].

В 1934 году Ганди объявляет о решении отойти от политики и посвятить себя развитию сельских ремесел, а также служению неприкасаемым (что потом, конечно, не осуществляет). В 1935 году он снова путешествует по деревням и городам Индии, а в 1936 году поселяется в деревне Севаграм и продвигает концепцию образования посредством основных индийских ремесел [2, с. 203]. В 1945—1946 годах, за несколько лет до смерти, Ганди вновь путешествует по Индии, пропагандирует хиндустани вместо английского и выступает в защиту неприкасаемых. Таким образом, всю свою взрослую жизнь в Индии Ганди оставался верен служению индийской деревне, что напрямую связано с его основными мировоззренческими установками: деревня лучше города, естественная и простая жизнь лучше искусственной и богатой, ручной труд лучше машин, а духовно-этическая¹⁴ направленность культуры лучше материально-технократической.

Заканчивая исследование биографии и философии Мохандаса Ганди как антицивилизациониста, соотнесем его высказывания с общими признаками радикальной критики цивилизации (ранее эти же черты отмечены у киников и даосов [8], Жан-Жак Руссо и Генри Дэвида Торо [9], а также у Л.Н. Толстого [1]):

Критика роскоши, комфорта, связанного с материальными благами цивилизации, и прославление простой жизни. Следуя Раскину и Толстому, Ганди считал обладание богатством и роскошью безнравственным и рассматривал богатство как источник социального зла: бедности, эксплуатации и пр. В избыточном потреблении и комфорте, в изысканной пище он видел угрозу физическому и духовному здоровью человека, ими обладающего, и находил подтверждение этому в индийской культуре, склонной к аскетизму: «Чем больше мы потворствуем нашим страстям, тем более необузданными они становятся» [3, с. 347]. Упрощение жизни, диетические эксперименты Ганди стал практиковать еще в Лондоне в целях экономии и сохранения здоровья. Новый виток начался в Южной Африке под влиянием книги Раскина. Героем упрощения жизни для Ганди стал и граф Толстой: «Удивительно, в какой простоте и скромности жил Толстой! — писал он. — Рожденный и воспитанный в роскоши и комфорте богатой аристократической семьи, щедро осыпанный земными благами, какие только можно пожелать, этот человек, познавший все радости жизни, отвернулся от них в цвете лет и никогда больше ими не прельщался» [5, с. 44]. Ганди старался как можно больше упростить свою жизнь и жизнь близких ему людей, став символом простоты и добровольной бедности [4, с. 4—5]. В письме сыну Манилалу он писал: «Пожалуйста, помни, что с этих пор наш удел — бедность. Чем больше я об этом думаю,

¹² Ганди обосновывает прядение как этический долг полностью в духе Толстого: «Я живу трудами моих соотечественников. Проследите путь тех денег, что приходят в ваш карман, и вы увидите, что я говорю правду! Необходимо прядать! Пусть каждый прядет! Пусть Тагор прядет, как и все!» [5, с. 115]

¹³ О символической роли прядения и о кампании свадеши как о своеобразном арт-проекте подробнее см. в работе Энтони Дж. Парела [4, с. 171—173].

¹⁴ Для Ганди, как и для Толстого, религия связана, в первую очередь, с этикой, а «сущность религии в соблюдении норм нравственности» [2, с. 73].

тем больше чувствую, что быть бедным лучше, чем быть богатым. Это более благословенное состояние. Плоды бедности — слаще, чем плоды богатства» [2, с. 60].

Критика экономической, хозяйственной деятельности людей и применения техники. Как было отмечено выше, центральным объектом для критики, символизирующим все зло современной цивилизации [4, с. 81], Ганди избрал машины. Следуя Толстому, он подчеркивает бесполезность и даже вредность технического прогресса для традиционного индийского земледелия и, даже соглашаясь рассмотреть возможность использования машин, все же не находит для них места «в своей картине»¹⁵: «Прежде в Европе люди пахали землю главным образом вручную. Ныне с помощью парового двигателя один человек может вспахать огромную полосу земли и таким образом накопить большие богатства. Это называют показателем цивилизации. Прежде только немногие писали книги и притом ценные. Теперь кто угодно пишет и печатает все, что угодно, и отравляет умы людей <...> Прежде люди делались рабами в силу физического принуждения. Теперь их порабащают соблазн денег и роскошь, приобретаемая за деньги». Ганди так описывает блага технического прогресса и цену, которую за них приходится платить: «Цивилизация стремится к увеличению комфорта для людей, но, к несчастью, она терпит позорную неудачу даже в этом» [3, с. 442—443]. «Не думаю, чтобы индустриализация была необходима для какой-либо страны. Это особенно верно в отношении Индии. Конечно, я верю, что независимая Индия сможет выполнить свой долг перед страждущим миром, только приняв простой, но благородный образ жизни своих хижин и живя в мире со всем миром. Высокое мышление несовместимо со сложной материальной жизнью» [3, с. 550].

Представление о естественных (истинных) и ложных потребностях людей. Почти всю жизнь экспериментируя с диетами, Ганди стремился определить, какие продукты являются естественными для человека, и исключить все остальные из своего рациона: «Неправильно было пить молоко еще и потому, что я не считал его естественной пищей для человека» [3, с. 393]. Употребление неестественной пищи и удовлетворение неестественных потребностей оказывается пагубным как для тела, так и для духа: «Мать напихивает свое дитя всевозможными деликатесами. Ей кажется, что только так она может продемонстрировать свою любовь. Поступая так, мы не делаем нашу пищу вкуснее, возможно, даже наоборот. Вкусной пищу делает аппетит. Голодному человеку простая лепешка кажется вкуснее, чем кусок сладкого пирога тому, кто уже пресытился. Мы используем множество приправ, готовим бесконечное количество блюд, чтобы до отказа набить желудки. А потом спрашиваем, почему мы не можем контролировать свои чувства» [2, с. 129—130]. Вместо того, чтобы тепло одевать детей, Ганди советовал

закалять их тело, позволяя согреваться на солнце, у печки или физическим трудом [2, с. 130—131]. В том же ключе Ганди отзывается о медицине и лекарствах¹⁶: «Тысячи людей рождаются в джунглях и обходятся без всякой медицинской помощи» [5, с. 74]. Наконец, неестественными и вредными, с его точки зрения, оказываются потребности, удовлетворяемые с помощью машин: «Честный врач вам скажет, что там, где развиваются искусственные средства передвижения, страдает здоровье людей. Помнится, в одном европейском городе ощущался недостаток в деньгах, доходы трамвайных компаний, адвокатов и докторов понизились, а жители стали здоровее. Я не могу припомнить ничего положительного, связанного с машинами. О зле, которое приносят машины, можно написать целые тома» [3, с. 450—451].

Превозношение естественного над искусственным, природы над цивилизацией. В одном из писем к детям он восхищается красотой природы и задает вопрос, нужны ли, при наличии таких прекрасных храмов природы, воспеваемой Бога-Творца, искусственные храмы и религиозные постройки [2, с. 19—20]. В своем отношении к детям и образованию Ганди является последователем Толстого и Руссо. Он стоит не за облагораживание природы детей, а за сохранение этой изначально благой природы, так как дети являются носителями невинности и естественной нравственности, которая затем подвергается искажающим воздействиям общества; многим взрослым, потерявшим эти качества, следовало бы не столько учить детей, сколько учиться у них [2, с. 33]. Как и для Толстого, в качестве идеала естественной жизни для Ганди выступает жизнь традиционной деревни, связанная с природой и физическим трудом. Подобно киникам, Ганди сравнивает людей с животными и приводит их людям в пример, говоря, что животные, следуя своим инстинктам, поступают мудрее, чем люди, извратившие природное поведение: «Они едят траву и растения, и едят ровно столько, сколько нужно, чтобы удовлетворить чувство голода. Они едят, чтобы жить, а не живут, чтобы есть. Мы же делаем прямо противоположное» [2, с. 129]. В некоторых случаях природа оказывается для Ганди примером и в области общественной жизни: «Я убежден, что общественная организация должна жить сегодняшним днем, как живет природа» [3, с. 190].

Естественный человек противопоставляется цивилизованному. Представления Ганди о «подлинной» индийской цивилизации связаны, как уже упоминалось, с жизнью традиционной деревни с ее включенностью в природу и повседневным физическим трудом. Примером для подражания должны стать наиболее традиционные деревенские жители и предки, жившие во времена этой

¹⁵ «Любая машина, которая помогает индивиду, годится. Но должен признаться, что я никогда не пытался обдумать, что же это за машина. Думал я о швейной машине Зингера, и то слишком поверхностно. Она мне не нужна для моей картины» [3, с. 550].

¹⁶ «Что касается врачей, то Ганди соглашается, что вначале их профессия его привлекала; но вскоре он убедился, что она не может считаться почтенной. Западная медицина занимается единственно тем, чтобы лечить тело больных, а не уничтожать причины болезней, которыми по большей части являются пороки; можно даже сказать, что она поощряет последние, давая порочным людям возможность наслаждаться пороками с наименьшим риском. Она содействует поэтому деморализации народа; она изнеживает его посредством своих рецептов “черной магии”, которые отвращают его от героической дисциплины тела и духа» [7].

«подлинной» цивилизации: «Наши предки поставили предел потворству слабостям. Они понимали, что счастье — это главным образом состояние ума. Не обязательно человек счастлив, когда он богат, или несчастлив, когда он беден. <...> Видя все это, наши предки отучали нас от роскоши и наслаждений. Мы обходимся таким же плугом, как и тысячи лет назад» [3, с. 347—348].

Представление о разрушительном характере цивилизации. Хотя Энтони Дж. Парел называет экологические проблемы одним из трех основных пунктов, по которым Ганди критиковал машины (другие два — замещение машиной человеческого труда и ограничение свободы) [4, с. 81—82], собственно экологические вопросы занимали в политической жизни и философии Махатмы далеко не первое место. И все же философия Ганди оказала заметное влияние на дальнейшие формирование идей экологической этики: «Для Ганди экологическая этика включена в более широкий контекст — «культ ненасилия», которым пронизана вся индийская философия и культура в целом» [10]. Основу того, что можно было бы назвать экологической этикой Ганди, составляет его отношение к корове. Следуя традициям индуизма, Махатма чрезвычайно много внимания уделял этому вопросу и считал культ охранения коровы «даром Индии миру» [7]. Подобно тому, как прялка символизирует ручной труд и свободу от машин и цивилизации, «символом всех животных у Ганди выступает корова. Через почитание коровы человек должен осознать свое единство со всем живым миром» [10]. Один из главных упреков Махатмы в адрес европейской медицины — жестокость по отношению к животным, в частности применение вивисекции, «самого черного преступления человека» [7]. Роллан Ромен подытоживает рассмотрение отношения Махатмы к защите коров так: «К евангельскому учению: Люби ближнего, как самого себя, — он добавляет: — Все, что живет, есть твой ближний» [7]. Здесь заметно влияние на Ганди этических представлений джайнизма и буддизма, распространяющих этическое отношение на все живые существа¹⁷. Разрушение природы для Ганди — один из аспектов современной цивилизации, коренящийся в самой ее сути, то есть в насилии: «Западная цивилизация в отличие от восточной основана главным образом на насилии» [3, с. 184]. Насилие «насквозь пронизывает западную цивилизацию во всех ее сферах»: в экономике, политике, во взаимоотношениях людей, в международных отношениях [11].

Критика существующего (цивилизованного) общества. Отрицая «блага цивилизации», Ганди расходился не только с британцами, но и с большей частью индийского общества, модернизированного и уже не готового отказаться от «современной цивилизации». Это с прискорбием признавал и сам Ганди [3, с. 436]. Не находя сторонников столь радикального отказа от цивилизации

в политических кругах, Ганди обратился к религии: «Эта цивилизация такова, что она разрушится сама собой, нужно только иметь терпение. Согласно учению Мухаммеда ее следует считать сатанинской цивилизацией. Индуизм называет ее черным веком» [3, с. 443]. В бедах Индии Ганди обвиняет не британцев, но «современную цивилизацию», которая как бы сама управляет людьми, следуя своим собственным «сатанинским» интересам: «Индией управляет не британский народ, а современная цивилизация при помощи своих железных дорог, телеграфов, телефонов и всевозможных изобретений, которые прославляются как торжество цивилизации» [12]. Наличие этих черт в философии Мохандоса Ганди говорит не только о связи его идей с философией Генри Торо и Льва Толстого (и через последнего с философией Руссо), но и о некотором структурном сходстве его представлений о цивилизации с представлениями киников и даосов, а также радикальных критиков цивилизации второй половины XX века. Здесь речь идет не о преемственности, но только об универсальности основных черт, воспроизводимых в самых разных культурных контекстах.

Список литературы

1. Польский И.В. Идеи Льва Толстого в контексте радикальной критики цивилизации // Общественные науки и современность. — 2014 (в печати).
2. Махатма Ганди. — М.: Изд. дом Шалвы Амонашвили, 1998.
3. Ганди М.К. Моя Жизнь. — М.: Наука, 1969.
4. Parel A. Gandhi's philosophy and the quest for harmony. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
5. Горев А.В. Махатма Ганди. — М.: Международные отношения, 1984.
6. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 22 т. — М., 1983. — Т. 16.
7. Роллан Р. Махатма Ганди [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/rolland/rolland_gandhi.htm
8. Польский И.В. Гражданское и дикое: Жан-Жак Руссо и Генри Дэвид Торо в контексте исследования радикальной критики цивилизации // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 13. — М.: РГГУ, 2014 (в печати).
9. Польский И.В. Радикальная критика цивилизации в философии раннего даосизма // Вопросы философии. — 2014 (в печати).
10. Анашина М.В. Экологическая этика Индии и Китая [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page51100196.htm>
11. Степанянц М.Т. Махатма Ганди: «апостол ненасилия» / М.Т. Степанянц // Век глобализации. — 2009. — № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iph.ras.ru/uplfile/orient/biblio/apostol.pdf>
12. Ганди М.К. Статьи и речи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://podelise.ru:81/docs/index-24493841-5.html>

¹⁷ Этика Будды для Ганди оказывается более универсальной, чем этика Иисуса, так как распространяется не только на людей, но на все живые существа [3, с. 162].

УДК 82.0

ББК 83.0

А.В. АЛЕКСАНДРИНА

МИНИАТЮРЫ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ

Рассматривается нетрадиционное художественное оформление певческих крюковых рукописей Троице-Сергиева монастыря XV—XVI веков. На основе сходства миниатюры и анализа содержания сборника XVI века выявляется его монастырское происхождение. Исследуется уникальная миниатюра Октоиха XV века. Используются рукописные источники фонда 304.1 Отдела рукописей Российской государственной библиотеки.

Ключевые слова: Троице-Сергиев монастырь, преподобный Сергей Радонежский, монастырская книгохранилища, певческие средневековые крюковые рукописи, миниатюра, Стихирарь, Октоих.

Троице-Сергиев монастырь — крупнейший русский монастырь с более чем шестисотлетней историей. Основанный Сергием Радонежским в 40-е годы XIV века обитель обладала богатейшей книгохранилищем, основу которой заложил сам преподобный Сергей, переписывая книги, по свидетельству Иосифа Волоколамского, за неимением пергамента и бумаги, даже «на берестех» [1, с. 117]. В дальнейшем монастырская книгохранилища пополнялась рукописными, а затем и печатными книгами через переписывание, различные вклады, покупку, пожертвования до самого закрытия монастыря в 1919 году. Большая часть выдающегося по историко-художественному значению рукописного собрания Троице-Сергиева монастыря в настоящее время хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, неизменно привлекая внимание иссле-



VI

КАФЕДРА

дователей, в том числе изучающих богатую и уникальную орнаментику Троицких рукописей.

В библиотеке Троице-Сергиева монастыря найдены выдающиеся образцы лицевых и орнаментированных русских рукописных книг разных веков. Наивысшего расцвета художественное оформление рукописей достигает в XVI веке, когда Троицкий монастырь становится центром русского книжного искусства. В это время в монастыре работают прекрасные писцы, такие как «чернец Вениаминышко», переписавший в 1522—1524 годах книгу Творений Дионисия Ареопагита (РГБ ф. 304.I № 123), инок Троице-Сергиева монастыря Исаак Собака — известный каллиграф, участвовавший в качестве писца в работах Максима Грека, и др. В это же время в монастыре работают великолепные орнаменталисты и миниатюристы, иллюминирующие книги новым типом орнамента, получившим в науке название «старопечатного». Прекрасные образцы этого орнамента можно обнаружить в Евангелии Исаака Бирёва 1531 года (РГБ ф. 304.III № 15), книге О постничестве Василия Великого 1556 года, переписанной иноком Исаией Каргопольцем (РГБ ф. 304.I № 133), в Апостоле тетр XVI века, переданном в 1747 году в Троицкую Духовную Семинарию, а затем в Московскую Духовную Академию [2, с. 13—14] (РГБ ф. 173.1 № 5) и во многих других рукописях.

Певческие средневековые крюковые рукописи относятся к не самым богато украшенным типам рукописных книг. Ни окладные переплеты, ни миниатюры для них нехарактерны. Как правило, они украшены заставкой в начале рукописи, или в начале каждой книги сборника, или в начале разделов книги (например, перед каждым гласом Октоиха) и инициалами. Нередко встречаются певческие рукописи без заставок, единственным украшением которых является киноварный заголовок, открывающий рукопись, выписанный вязью или псевдовязью.

В собрании Троице-Сергиевой лавры, переданном в Российскую государственную библиотеку, сохранилось 43 крюковые рукописи XV—XVII веков, принадлежавшие ранее монастырской книгохранильнице¹. Практически все они содержат те или иные украшения, характерные для рукописных книг этого периода. Стилистически их оформление весьма разнообразно и охватывает различные территориальные и временные типы, оставаясь в целом в рамках эволюции русского книжного орнамента. Однако две певческие Троицкие рукописи выделяются наличием в них миниатюр, сюжеты которых являются редчайшими, даже уникальными для певческих рукописей. Это Октоих 1480-х годов (РГБ ф. 304.I № 444) и Сборник певческий 1510-х годов (РГБ ф. 304.I № 411).

¹ Одна рукопись, ранее принадлежавшая книгохранильнице монастыря, в середине XVIII в. была передана в Духовную семинарию, а затем в Московскую Духовную Академию. Она хранится в составе фонда Духовной Академии в РГБ (ф. 173.I № 231). Еще одна рукопись из Троицкой библиотеки хранится в собрании Сергиево-Посадского государственного историко-художественного Музея-Заповедника (№ 274). Обе рукописи не содержат миниатюр.

Певческий сборник № 411 открывается страничной миниатюрой на л. II об.: Иисус Христос читает в синагоге в Назарете пророчество Исаии (Ис. 61, 1—2) о наступлении лета благоприятного (Лк. 4, 16—22). Миниатюра выполнена в красках с золотом, в живописном стиле, с тонкой прорисовкой лиц и одежд. В верхней части миниатюры изображен город Назарет, перед которым холмы, густо поросшие деревьями. К сожалению, левая верхняя часть миниатюры утрачена. Над миниатюрой цитата Евангелия от Луки (Лк. 4, 16): «[И] прииде в Назарет, и]дѣже бѣ воспитанъ». Эта миниатюра предваряет книгу Стихирарь и относится к службе Церковного Новолетия или Начала индикта, которое празднуется 1 сентября. В этот день в православной церкви на литургии читается Евангельское зачало о проповеди Христа. В этот же день — 1 сентября — празднуется память Симеона Столпника. Оба праздника отражены в заголовке на л. I, открывающем рукопись: «Стихарал месячнии с Богом починаем. Благослови отче. Индиктиону сиречь Новому лету и святого Симеона Столпника». Над заголовком расположена заставка неовизантийского стиля в красках на золотом фоне. На внешнем поле этого же листа помещена небольшая миниатюра, изображающая Симеона Столпника, стоящего на высоком столпе, к которому привязана корзина на длинной веревке (в красках). Заставка и миниатюра на полях объединены написанным у нижнего угла заставки изображением Бога, благословляющего Симеона. Изображение Бога и куколя Симеона Столпника выполнены одной — серо-синей краской. Таким образом, оба праздника, отмечаемые в первый день Церковного года (1 сентября), получили отображение в миниатюрах, что является уникальным для певческих рукописей.

Рассматривая миниатюры Московского круга первой половины XVI века, Н.В. Розанова указывает на несомненное сходство миниатюр «Проповедь Христа в синагоге» Сборника № 411 и Евангелия 1531 года Исаака Бирёва из Троице-Сергиевой лавры. «Архитектура, горки и лес на обоих миниатюрах повторены почти буквально. Они настолько близки, что трудно отказаться от предположения, что одна из них послужила образцом для другой. В таком случае образцом могла быть только миниатюра Евангелия Исаака Бирёва, так как в миниатюре Сборника нет нижней сцены и в архитектуре изображены не все постройки» [3, с. 273—274]. Несмотря на сходство миниатюр, исследовательница полагает, что они были выполнены разными мастерами: миниатюру из Сборника № 411 «писал русский художник, связанный с московской школой живописи, в которой еще живы были традиции Андрея Рублева», а происхождение миниатюры из Евангелия Бирёва «остается достаточно загадочным». По мнению исследовательницы, миниатюра, возможно, была выполнена заезжим мастером, работавшим при дворе Василия III, но, скорее всего, была привезена на Русь уже в готовом виде (в какой-либо другой книге или просто как миниатюра), вероятно, с Афона [3, с. 274]. Отметим, что рукопись № 411 выполнена на бумаге нескольких видов, датировка которых не выходит



Начало книги Стихирарь из певческого сборника. РГБ ф. 304.I № 411

за границы 1510-х годов, однако водяные знаки защитных листов рукописи и листов, подклеенных при реставрации к листу I и листу II (с миниатюрой), относятся к 1530—1540-м годам (водяной знак: Гербовый щит под короной / «IP» — тип: [4, № 1050 — 1530—1545 гг.], у *Briquet* над короной цветок, в рукописи его нет; и тип: [4, № 1591 — 1534 г.], у *Лихачева* нет короны). Более позднее происхождение защитных листов позволяет предположить, что после написания рукопись некоторое время находилась без переплета (на это указывают утраты на л. I, который исполнял роль обложки), а в 1530—1540-х годах была переплетена с восстановлением утраченных фрагментов. Причем, по-видимому, переплетена рукопись была уже не в монастыре, так как аналогов переплету сборника № 411, а точнее его накладным металлическим элементам, в собрании Троице-Сергиевой лавры нет. Переплет № 411

представляет собой доски в коричневой коже с тиснением, традиционно дополненные на нижней крышке четырьмя полусферическими жуковинами и таким же средником. Накладные украшения верхней крышки уникальны: средник представляет собой небольшой металлический круг, на котором отчеканен лев, напавший на коня (или оленя) и терзающий его спину. На фигурных наугольниках верхней крышки изображены два животных, вероятно коня, обращенных друг к другу. Этот сборник вложил в Троице-Сергиев монастырь епископ Досифей Забела, который в 1506—1507 годах был настоятелем Троицкого монастыря, а 23 января 1508 года был возведен в сан епископа Сарского и Подонского (Крутицкого). Об этом повествует запись, оставленная на листах рукописи: «Сия книга глаголима стихарал владыки Дософея Сарского и Подоньскаго. А дал его в храм Живоначалной Троице Сергиева манастыря». Умер Досифей 2 февраля 1544 года [6, стб. 1034]. Таким образом, время поступления рукописи в монастырь ограничивается 1544 годом. Необычность и уникальность украшений переплета, более не встречающихся в Троицких рукописях, указывает, вероятно, на то, что переплеталась рукопись в другом месте. Возможно, епископ Досифей в 1530—1540-е годы (датировка защитных листов рукописи) велел отреставрировать и переплести певческий сборник, созданный в Троице-Сергиевом монастыре, чтобы вложить его в монастырь, настоятелем которого он был раньше.

Кроме сходства миниатюр на Троицкое происхождение рукописи указывает и сходство ее содержательной части с содержанием рукописи, принадлежавшей книгохранильнице монастыря. Содержание сборника № 411 позволяет говорить о вероятности его написания именно в Троицком монастыре.

Одним из первых певческих сборников, значащихся в книгохранильнице монастыря по самой старшей сохранившейся монастырской описи 1641 года, является сборник 1480—1490-х годов (РГБ ф. 304.I № 421), на листах которого подписано «Княж Варламовской Оболенсково». Владелец этой рукописи был певчим левого клироса Троицкого монастыря в 1510-х годах. Содержание книги Стихирарь из сборника № 421 совпадает с содержанием Стихираря из Сборника № 411: дни памяти святых, отличные от современных дат, совпадают; одни и те же

стихиры в службах нотированы, одни и те же не нотированы; после Стихираря помещены одинаковые прибавления; гласовые обозначения в многогласниках, включая пропуски, совпадают. Отличия Стихирарей связаны с различным временем их написания. Так, в сборнике № 411 есть несколько указаний святым, которых нет в № 421, так как время их прославления более позднее, чем время написания рукописи № 421, и элементы старого истинноречия, встречающиеся в сборнике № 421, изменены в более поздней рукописи № 411 на раздельно-речные. Помимо основного музыкального крюкового чернильного текста в сборнике № 421 часто киноварью приписаны варианты распевов. Музыкальный текст № 411 совпадает с основным музыкальным текстом № 421. Все перечисленные факты позволяют говорить о том, что, вероятно, протографом для лицевого Стихираря из № 411 являлся Стихирарь № 421, находящийся в тот момент в Троице-Сергиевом монастыре. Аналогичную ситуацию мы видим и в Триодной части сборников. Показателен славник шестой Недели поста (Цветносия) «Да пророческая скончаются <...>». В № 421 он нотирован только фрагментарно в первой строке, далее не нотирован, а в № 411 первая строка содержит идентичную фрагментарную нотацию, со второй строки славник нотирован целиком. Вероятно, писец при написании рукописи № 411 пользовался дополнительным источником, полностью нотированным. В обеих рукописях (№ 411 и 421) в Октаинной части во втором гласе стихиры воскресны на «Господи воззвах» великой вечерни выписаны не на великой вечерне, как у других гласов, а на малой вечерне перед богородичном-славником. При этом в обеих рукописях присутствует идентичный заголовок: «Глас 2-й на малой вечерни стихиры по обычаю, на великой вечерни стихиры воскресны». Все эти наблюдения, вместе с наблюдениями над художественным оформлением сборника, высказанные Н.В. Розановой, позволяют говорить о Троицком происхождении уникальной певческой рукописи № 411 и, следовательно, о наличии в монастыре в начале XVI века высокопрофессионального художника со своим видением певческой книги.

Еще одна певческая Троицкая рукопись, украшенная миниатюрой, относится к 1480-м годам. Октоих 1480-х годов упоминается уже в первой сохранившейся описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года. Происхождение



Миниатюра «Иисус Христос читает в синагоге пророчество Исаии о наступлении лета благоприятного» из певческого сборника. РГБ ф. 304.1 № 411

его неизвестно. На обороте верхней крышки находится запродажная запись (XVI ? в.): «А сю книгу продал Юрью Дмитрей Трубицын». Сведений о Дмитрие Трубицыне найти не удалось, но в писцовой книге города Каширы и Каширского уезда 1578—1579 годов, упоминается Семен Дмитриевич Трубицын, возможно, сын Дмитрия. Род Трубицыных упоминается также в писцовых книгах Орловского уезда 1594—1595 годов [7, с. 917, 1050, 1363 и др.].

Октоих № 444 из собрания Троице-Сергиевой лавры традиционно разделен по количеству гласов на 8 частей, каждая из которых открывалась киноварным заголовком, написанным вязью, и заставкой или миниатюрой. К сожалению, 4 украшения — перед четными гласами — были утрачены уже к середине XIX века, на что указывает иеромонах Арсений: «Пред каждым гласом были



Миниатюра перед песнопениями 5-го гласа из Октоиха. РГБ ф. 304.I № 444

нарисованы разные красивые заставки, уцелели при 1, 3, 5 и 7, прочие оторваны» [8, Ч. II, с. 150]. Наибольший интерес представляет изображение коня, помещенное перед 5-м гласом. Изображение животных, в частности коня, нехарактерно для певческих средневековых рукописей. Тем неожиданней его появление в Октоихе 1480-х годов № 444. Перед песнопениями 5-го гласа помещена полстраничная миниатюра, изображающая белого коня, привязанного к столбу, на котором сидит птица. Исполнение миниатюры очень изящно: по красному фону выписаны тончайшие полупрозрачные белые травы, миниатюра помещена в двойную широкую раму: внутренняя часть ее приглушенного желтого цвета с тонко выписанными коричневыми травами, внешняя — коричневая с тонким белым узором. Под миниатюрой киноварью выписан обычный заголовок: «Глас 5-й начало вечерни стихиры въскресны». Перед гласами 1, 3 и 7-м расположены заставки: 1) неовизантийского стиля с плотной раскраской

по золотому фону; 2) с растительным фантастическим орнаментом желтой краской по черному фону, с киноварными элементами на рамке; и 3) балканского стиля, в виде двух кругов переплетенных полукругами, выполненных киноварью по зеленому, синему и желтому фону с жемчужинами. Опираясь на родство орнамента Троицкой рукописи с орнаментом рукописей, написанных в Москве, Т.Б. Ухова предположила, что рукопись могла иметь московское происхождение [9, с. 18—19]. Три заставки перед 1, 3 и 7-м гласами выполнены в разных стилях и разными красками. Две из них — неовизантийского и балканского орнамента — являются традиционными для рукописей XV—XVI веков. Заставка перед 3-м гласом имеет оригинальный растительный орнамент, выполненный приглушенно-желтой краской по черному фону. У заставки широкая желтая рамка с выписанными по ней тонкими коричневыми травами, на нижней планке рамки — две звериные головы с высунутыми киноварными языками. Стиль оформления рамки, использование одинаковых красок с теми, которыми написана миниатюра перед 5-м гласом, позволяют предположить, что оба этих украшения принадлежат одному мастеру. Кроме того, вязь в заголовках перед 3-м и 5-м

гласом также выполнена одной рукой. Стиль и краски у заставок с «традиционным» орнаментом (перед 1-м и 7-м гласами), а также вязь соответствующих заголовков иные, как, вероятно, и авторы. Оригинальность художника, поместившего в певческую рукопись миниатюру с изображением коня, заключается еще в том, что для русских рукописей (и певческих и непевческих) характерны миниатюры, находящиеся в более или менее близкой связи с текстом либо изображающие авторов книги (Евангелистов, Иоанна Дамаскина и других), размещение же миниатюр аллегорического или символического типа уникально.

Исследование миниатюр певческих рукописей Троице-Сергиева монастыря проливает свет на их происхождение, иногда помогая выявить созданные в самом монастыре, а также открывает перспективы в изучении певческих монастырских рукописей с точки зрения их художественного оформления.

Список литературы

1. Летопись наместников, келарей, казначеев, ризничих, экономов и библиотекарей Свято-Троицкой Сергиевой лавры // Летопись занятий археографической комиссии. 1865—1866 гг. — СПб.: Изд. Археографической комиссии, 1868. — Вып. 4. — С. 62—130.
2. Леонид, архим. Сведение о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 году (ныне находящиеся в библиотеке Московской Духовной Академии) // ЧОИДР. — М., 1883. — Кн. 4. — С. 1—112; М., 1884. — Кн. 3. — С. 113—264, Кн. 4. — С. 265—296; М., 1885. — Кн. 1. — С. 297—375.
3. Розанова Н.В. Памятники миниатюры Московского круга первой половины XVI века // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв. — М.: Наука, 1970. — С. 258—274.
4. Briquet C.M. Les filigranes. Dictionnaire historique des Marcues du papier des leur apparition vers 1282 jusque'n 1600. Avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similes de filigranes. — Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923. — Т. 1—4. — 836 p.
5. Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. — Часть III: Альбом снимков. — СПб.: ОЛДП, 1899.
6. Строев П. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. — СПб.: Изд. Археографической комиссии, 1877. — X + 1056 стб. + 68 стб.
7. Писцовы книги Московского государства / под ред. действительного члена Н.В. Калачова. — СПб.: Изд. Императорского русского географического о-ва, 1877. — Ч. 1: Писцовы книги XVI века. — Отд. 2: Местности губерний: Ярославской, Тверской, Витебской, Смоленской, Калужской, Орловской, Тульской. — 1598 + [5] с.
8. [Иллариий, иером., Арсений, иером.]. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. — М.: Изд. ОИДР, 1878. — Ч. 1—3.
9. Ухова Т.Б. Миниатюры, орнамент и гравюры в рукописях библиотеки Троице-Сергиева монастыря // Записки Отдела рукописей. — М.: Изд. ГБЛ, 1960. — Вып. 22. — С. 5—56.

УДК 008.001
ББК 71.05

В.Н. МОИСЕЕВ

ОБЩЕСТВО СИНХРОНИЗАЦИИ: ЧЕЛОВЕК И ЕГО ЦИФРОВОЙ ПРОФИЛЬ

Статья посвящена осмыслению новых медиа. Анализируя современную цифровую культуру, автор критикует представление о «виртуальной реальности» как о некой параллельной реальности; он предполагает, что парадигма онлайн — офлайн теряет свою актуальность, а повсеместное проникновение интернет-технологий приводит к синхронизации человека с его цифровым профилем. *Ключевые слова:* новые медиа, виртуальная реальность, тело без органов, синхронизация, цифровой профиль, медиафилософия, визуальный поворот, образ.

Последние полтора десятилетия можно смело назвать временем большого взрыва новых медиа. Twitter-революции и бесконечные фотографии еды в Instagram, сотни незнакомых нам «друзей» на Facebook и постоянные push-уведомления в смартфоне незаметно, но бесповоротно захватили жителя современного мегаполиса. Развитие высоких технологий навсегда изменило самые привычные социальные ритуалы вроде употребления пищи или проезда в общественном транспорте. Естественно, этой экспансии новых медиа уделяют пристальное внимание публицисты и социологи, об этом пишут колонки (очень часто гневные и пессимистичные) и целые книги.

Несмотря на популярность явления и пристальное внимание к нему, знание о новых медиа только формируется. Существенная сложность в описании новых медиа состоит в том, что это невероятно динамичная среда. Актуальные сервисы и технологии трансформируются и

устаревают, новые ритуалы видоизменяются в режиме онлайн. Но динамичность — не главная сложность на пути системного осмысления новых медиа. Еще одной проблемой является не столько отсутствие, сколько невозможность сформировать какой-то общий подход или представление о том, чем являются новые медиа и зачем они нужны человеку, по крайней мере, на данный момент. Поэтому для начала следует уточнить, что мы понимаем под этим термином.

Вполне возможно, что количество попыток определить, что такое новые медиа, уже превысило огромный список дефиниций слова «культура». Популяризатор медиафилософии Валерий Савчук пишет об интуитивной ясности и очевидности новых медиа, и с этим сложно не согласиться [1]. Но при всей ясности в научных кругах до сих пор ведутся споры и царит терминологическая неразбериха.

Стинс и Ван Фухт в статье «Новые медиа» дают крайне неудачное общее определение явлению, но довольно точно подмечают различия старых и новых медиа. Вот некоторые существенные положения их статьи: в отличие от старых новые медиа быстрее, они открыты, немногословны, на смену тексту приходит картинка, на смену публике — пользователи [2]. Когда мы говорим о новых медиа, практически всегда подразумеваются интернет-технологии. Но новые медиа — это не только сайты, как можно подумать; с большой долей уверенности к новым медиа можно отнести почти все современные гаджеты, начиная от смартфона и заканчивая «умным» холодильником.

Следующий вопрос, который будет нас интересовать: каково значение новых медиа в жизни человека? Уже упомянутый исследователь В. Савчук говорит о целом медиальном повороте, другие говорят о новых медиа в контексте *robotic turn* и т. д.

Так или иначе, но этой теме уделяется пристальное внимание, а о связанном с ней «повороте» рассуждают наравне с визуальным поворотом и другими более менее свершившимися в философии фактами.

Мы ежедневно потребляем новые медиа. Утренняя проверка почты, социальных сетей и новостных лент стала такой же неотъемлемой гигиенической репликой, как чистка зубов. Состояние здоровья и физическую форму теперь отслеживает «умный» браслет, который рекомендует для хорошего самочувствия сжечь определенное количество калорий во время занятий спортом. Раз в год прогрессивное человечество меняет старый айфон на новый. Каждый поход в ресторан сродни фотографическому практикуму: в процессе употребления пищи человек фотографирует себя и содержимое своей тарелки. Совершенно очевидно искушение поговорить о потреблении, симулякрах и утрате непосредственности — обо всем том, что во второй половине XX века предрекли человечеству Жан Бодрийар и Ги Дебор.

Одно из важных утверждений состоит в том, что всё есть образ. Идея визуального поворота, провозгласившего онтологичность визуального образа, кажется весьма актуальной в контексте новых медиа. Основной контент Сети — это не текст, а именно картинка, простейшее визуальное послание кодирует и сообщает реципиенту столько же, сколько абзац текста (а то и больше). Описывая визуальный поворот, исследователи утверждают, что мы не просто сообщаемся, мы мыслим образами.

Еще в 70-х Бодрийар писал о природе визуального образа и его нарастающей роли в обществе потребления. Вот типичное рассуждение французского философа о визуальном: «В случае ТВ, например, происходит переход от обозначенных образом событий к потреблению образа как такового (к потреблению его именно в качестве отличного от событий в качестве зрелищной “кулинарной”, как сказал бы Брехт, субстанции, которая исчерпывается в ходе самого поглощения и никогда не отправляет вовне).

Образ отличается и в том смысле, что не дает ни видения, ни понимания событий в их специфичности (исторической, социальной, культурной). Он передает их все

переинтерпретированными безразлично в соответствии с одним и тем же кодом» [3].

Примерно в то же время Ги Дебор в своем программном «Обществе спектакля» очень похоже рассуждает о природе визуального образа: «Образы, которые отслаиваются от каждого аспекта жизни, сливаются в одном непрерывном движении, в котором единство этой жизни уже не может быть восстановлено. Реальность, рассматриваемая по частям, разворачивается в своем обобщенном единстве в качестве особого псевдомира, подлежащего только созерцанию. Специализация образов мира оказывается завершенной в ставшем автономным мире образов, где обманщик лжет себе самому. Спектакль вообще, как конкретная инверсия жизни, есть автономное движение неживого» [4]. Также Ги Дебор фиксирует подмену всего на «представление обо всем» — об этом самая первая максима «Общества спектакля».

Оба выдающихся исследователя как бы наследуют известное еще с платоновских времен пренебрежение визуальным образом как чем-то априори обманчивым. Они не отвергали колоссальное значение визуального и его экспансию — по сути, об этом и написаны их труды. Они предрекли великое предназначение образа, который спустя десятилетия только упрочил свое мировое господство и приобрел новый функционал.

Визуальный характер сетевой коммуникации был замечен давно. Образ идеально решает задачу быстрой доставки большого количества информации от человека к человеку. Так что Интернет вполне можно назвать катализатором визуального поворота. И если образ можно определить как переинтерпретированный знак, более или менее отсылающий к реальности, то цифровое пространство — Интернет — быстро приобрело устойчивый синоним «виртуальная реальность».

Еще в начале нулевых были популярны рассуждения о том, что такое виртуальная реальность, и куда она приведет человека. На тот момент бытовали представления о виртуальной реальности как о противопоставленной «реальной» реальности. Так, Дмитрий Иванов в книге «Виртуализация общества» говорит о виртуальном пространстве как об Ином, параллельном измерении, в которое можно войти и из которого можно выйти [5]. И, надо сказать, у исследователя были основания делать такие выводы. Дело в том, что на тот момент проникновение высоких технологий (особенно в России) было весьма невелико, мобильные гаджеты и портативные компьютеры были привилегией. Пользователь был прикован к своему поначалу громоздкому персональному компьютеру. У простого человека было стационарное устройство, которое включалось и выключалось. То есть человек имел вход и выход из цифрового пространства. Да и сам интерфейс (особенно поначалу) имитировал реальность. Так что, в начале нулевых рассуждения о виртуальной и реальной реальностях были вполне правомерны. Но с тех пор, как опубликована книга Д. Иванова (2000 г.), такая позиция вызывает все больше вопросов и критики, поэтому хо-

телось бы услышать аргументы в пользу ее защиты, если таковые имеются.

На сегодня становится все более очевидно, что термин «виртуальная реальность», то есть симуляция реальности, утратил свою актуальность. Цифровой сегмент реальности больше никуда не отсылает, из него нельзя выйти. Мобильные устройства обеспечивают почти круглосуточный доступ к Сети, и даже если человек находится в офлайне, push-уведомления укажут на необходимость немедленного возвращения в онлайн. Компьютер прошел стремительный путь эволюции от огромной машины размером с двухэтажное здание и просто увесистой коробки до тонкого ноутбука, карманного смартфона и вообще очков (имеется в виду Google Glass), смысл которых и заключается в практически постоянном подключении и неразрывном контакте.

Логика этой эволюции указывает на то, что человек стремится к уничтожению не только парадигмы «виртуальное — реальное» (она то давно почилла), но и парадигмы «онлайн — офлайн».

Известно, что одним из главных концептов, разработанных

Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари, был «тело без органов». Под «телом без органов» Делёз и Гваттари понимали виртуальное измерение человека. Виртуальное, конечно, не в смысле цифровых технологий. «Тело без органов, не производящее, непотребляемое, служит поверхностью для регистрации всего процесса производства желания» [6].

Впоследствии концепцию «тела без органов» многократно интерпретировали продолжатели Делеза и Гваттари. Так, Ян Бюканан в статье «Deleuze and the Internet» («Делез и Интернет») развивает представление о «теле без органов» в контексте IT-технологий. Бюканан пишет: «Наша кредитная карта и номер социального страхования скажут гораздо больше о нашей личности и месте проживания, чем наш цвет кожи или сведения, о том, где мы ходили в школу, и именно потому, что в последнее время наша “плоть и кровь”, в культурном значении, была заменена бестелесным цифровым “профилем”» [7]. Иными словами, наш бескровный цифровой профайл вытесняет наше биологическое тело и становится все более определяющим в вопросах идентичности, нежели, например, цвет кожи и т. п.

Развивая идею «тела без органов» как метафоры виртуального измерения человека, можно утверждать, что, как выразился Бюканан, цифровой профайл человека — это тоже своего рода «тело без органов».

Банковские счета, идентификационные номера и прочие сухие данные — это, однако, далеко не всё, что составляет наш цифровой профайл. Д. Иванов в упомяну-

той выше книге рассуждает о киберпротезности институциональных форм виртуальной жизни. Это исследование посвящено в большей степени человеку, прикованному к стационарному компьютеру, который мог отсоединиться от своего виртуального протеза. Но за 12 лет технологии шагнули значительно дальше, и теперь сам портативный гаджет с высокоскоростным Интернетом становится своего рода протезом, а безграничное пространство Интернета, которое открывает гаджет, оказывается не симулятором, а продолжением «реальности». Таким образом, гаджет открывает человеку его цифровой профайл, содержащий гораздо больше информации, чем номера счетов и страховок.

Что же содержит цифровой профайл человека? Помимо многочисленных идентификационных данных, принадлежащих государству и корпорациям, огромный

Сегодня можно с уверенностью сказать, что специальные приложение-измеритель, приложение-консультант и т. д. написаны для любой человеческой активности, начиная от чтения книг и заканчивая бегом, сексом и прыжками с парашютом... То есть почти любая человеческая активность либо уже переосмыслена с учетом проникновения новых медиа, либо переосмысливается прямо сейчас

массив информации цифрового профайла составляют визуальные образы. Существенную часть контента социальных сетей, таких как Facebook, «ВКонтакте» и Twitter, составляют фото и видео. А такие сервисы, как Instagram, вообще специализируются только на визуальном контенте. И большинство активных пользователей Интернета вовлечены в эту сетевую активность.

Одной из главных характеристик визуального контента наших цифровых профайлов является витальность и даже гедонизм. Так, один из основных сюжетов сервиса Instagram — еда. Тело и телесность, сексуальность, игры с домашними животными, праздники и физическая активность — вот сюжеты визуальной коммуникации, циркулирующие в наших цифровых профайлах. Если буквализировать метафору Делёза и Гваттари, то мы наполняем жизнью наши бескровные цифровые профайлы, «тела без органов».

Бодрийар в книге «Америка» задолго до появления Instagram и прочих сервисов описал возможные причины витальности современной визуальной коммуникации: «Речь не идет о том, чтобы быть или даже иметь тело, а о том, чтобы быть подключенным к нему. Подключенным к сексу, подключенным к собственному желанию. Быть связанным с вашими собственными функциями, как с различными типами энергии или видеоэкранами. Модный гедонизм: тело представляет собой сценарий, гигиенические реплики которого раздаются среди бесконечных спортивных, тренажерных залов, залов стимуляций и си-

Мы не беремся прогнозировать, как будут развиваться новые медиа — ранее мы отмечали, что это чрезвычайно динамичный процесс. На данный момент очевидно лишь то, что путь, по которому развиваются новые медиа и человек как один из главных участников процесса, можно назвать путем синхронизации. Синхронизация протекает на двух уровнях. Первый — это частный уровень, на котором синхронизируются человек и его цифровой профайл. Второй уровень — глобальный: синхронизируются цифровые профайлы. Синхронизация человека и его цифрового профайла — это процесс разрушения пространственно-временных границ между сетью и пользователем

муляций, простирающихся от Венеции до каньона Тюпанг и представляющих собой коллективную бесполоую обсецию» [8]. Этот пассаж французского философа ничуть не устарел, несмотря на то, что «Америка» была написана в 1986 году, и вполне применим к вопросу о цифровых профайлах. Если следовать Бодрийару, то сегодня мы подключаемся к нашей собственной витальности, уже задокументированной и трансформированной в цифровом профайле.

Одним из главных стереотипов современной интернет-культуры стал снимок еды, обработанный и выложенный в Instagram. Пожалуй, главным ритуалом, связанным с употреблением пищи, долгое время оставалась молитва. Сегодня фотографирование еды в Instagram стало не менее важным. Исследования ученых Университета Миннесоты и Гарварда показали, что еда, сфотографированная перед употреблением и выложенная в Instagram, кажется людям вкуснее, чем обычная [9]. Очевидно, что человек, заснявший свою пищу и обработавший ее с помощью моментального фильтра, получает наслаждение не только от вкуса. Он наслаждается своей подключенностью к скорректированному образу еды, к своему витальному желанию.

Точно так же обстоит дело с пухлыми губами, загорелыми ногами и прочими популярными сюжетами визуальных сервисов. Документируя свои привлекательные части тела, обрабатывая их шаблонными фильтрами и получая социальное одобрение в виде лайков, мы подключаемся к собственной усовершенствованной привлекательности. Подобного рода изображения также являются стереотипами, а их производство связано с ритуалами, такими как фото перед зеркалом или в некоторых стандартных позах. Попадая в определенные ситуации, человек знает, что в данный момент возможен ритуал самодокументирования.

В книге «Америка» Бодрийар называет эпоху, о которой пишет, «эпохой иступленной автореференции» и связывает ее с «экстазом полароида». «В этом и состоит особый эффект нашего времени. Ту же самую приро-

ду имеет экстаз полароида, суть которого почти в одновременном овладении объектом и его образом, словно реализовалась старая физика, или метафизика света, где каждый объект, повторяя сам себя, порождает двойников, что и запечатлевается на снимке. Это сновидение. Это оптическая материализация магических процессов. Полароидное фото — экстатическая пленка, отслоившаяся от реального объекта» [8]. Если применить это утверждение к условиям медиареальности, в которой реальный объект закавычен, то мы не просто иступленно автореферируемся, мы овладаем своей новой идентичностью (по

сути, своей самостью) посредством создания ее образа.

В «Симулякрах и симуляции» Бодрийар писал о протезе-двойнике, который непременно уничтожает свой оригинал. Интернет-коммуникация когда-то воспринималась учеными именно как протез, сейчас речь идет уже о том, что виртуальной реальности не существует, на смену ей пришла медиареальность, в которой «реальная жизнь» неразрывна с жизнью цифровой. И по мере того, как наше «тело без органов»/цифровой профайл наполняется витальностью посредством многочисленных ритуалов, протезный характер вполне может приобрести уже сам биологический организм.

Мы не беремся прогнозировать, как будут развиваться новые медиа — ранее мы отмечали, что это чрезвычайно динамичный процесс. На данный момент очевидно лишь то, что путь, по которому развиваются новые медиа и человек как один из главных участников процесса, можно назвать путем синхронизации.

Синхронизация протекает на двух уровнях. Первый — это частный уровень, на котором синхронизируются человек и его цифровой профайл. Второй уровень — глобальный: синхронизируются цифровые профайлы. Синхронизация человека и его цифрового профайла — это процесс разрушения пространственно-временных границ между Сетью и пользователем. Поначалу мы говорили о существовании виртуальной реальности как второй реальности, в которую входили и выходили. Когда технология стала более портативной, пространственно-временные границы стали менее значительны — человек начал пользоваться гаджетами в течение дня и носить их с собой. Следующая ступень развития — технологии, которые должны позволять человеку вообще не выходить из Сети.

Лучше всего синхронизацию человека и его цифрового профайла иллюстрируют «умные» очки Google Glass. Пользователи смартфонов часто прибегают к помощи встроенных карт, по которым легко и удобно ориенти-

роваться на местности. Подвижная точка, которая перемещается по карте, обозначает человека. Чтобы прийти в нужное место, следует просто наблюдать, куда движется точка. В этом привычном процессе есть одно существенное препятствие — человек вынужден отождествить себя с точкой, смотреть на карту целиком. В свою очередь пользователи Google Glass с такой задачей не сталкиваются. Маршрут, составленный «умными» очками, накладывается прямо на реальную улицу. Это значит, что теперь не нужно отождествлять себя с точкой, достаточно просто двигаться по траектории, которая дополняет реальность при помощи очков. Теперь человек по умолчанию становится точкой на карте, и условность тут ни к чему. Если процесс следования по проложенному смартфоном маршруту был прерывистым (для того чтобы перейти дорогу, необходимо было отрывать глаза от гаджета), то в «умных» очках две условные реальности сливаются в одну — медиареальность. Человек перестает отождествлять себя с различными индикаторами в геолокационных и прочих сервисах.

Пример «умных» очков Google Glass — довольно очевидный, но отражающий идею синхронизации. Сегодня можно с уверенностью сказать, что специальное приложение-измеритель, приложение-консультант и т. д. написаны для любой человеческой активности, начиная от чтения книг и заканчивая бегом, сексом и прыжками с парашютом. То есть почти любая человеческая активность либо уже переосмыслена с учетом проникновения новых медиа, либо переосмысливается прямо сейчас. И это тоже проявление синхронизации.

Человек и его цифровой профиль еще не слишком близки к точке синхронии — человек пока впереди. Но «умные» очки, браслеты фиксации физиологических параметров, программируемые протезы и прочие устройства, предоставляющие возможность постоянного подключения к своему профилю, приобретают невероятную популярность и обозначают общий вектор своеобразной техно-био-эволюции.

Второй уровень синхронизации имеет несколько иную природу, нежели первый. В этом случае синхронизируются уже цифровые профили. Активным пользователям Интернета прекрасно известно словосочетание

«вирусное видео». Виральность — это характеристика сетевого контента, который почти моментально распространяется между пользователями. Как вирус. Именно за счет виральности любая важная или интересная информация становится достоянием миллиардов людей. Чем дальше развивается Интернет и проникает технология, тем более синхронно пользователи Сети по всему миру получают информацию.

В синхронизирующемся мире человечество не только почти одновременно получает информацию, но и потребляет новые медиа довольно однородно. Взять хотя бы социальный сервис Instagram. Всем известны преобладающие сюжеты этой визуальной соцсети — еда, коты, части тела и его сексуальность, физическая активность — та же телесность, сексуальность и желание, о которых мы упоминали в контексте идеи Бодрийара о подключенности. Эти реплики отличаются только мелочами, деталями, неразличимыми в общем визуальном потоке. Гомогенность сетевого контента — это одна из главных его характеристик. Но в данном случае существенное значение имеет также и контекст, или обстоятельства создания контента. И эти обстоятельства также однородны. Синхронное производство и потребление сетевого контента — это и есть второй уровень синхронизации, происходящей уже не между людьми, а между профилями.

Список литературы

1. *Савчук В.* Медиафилософия. Приступ реальности. — СПб., 2013.
2. *Стинс О., Ван Фухт Д.* Новые медиа // Вестник Волгоградского государственного университета. — Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. — 2008. — № 7.
3. *Бодрийар Ж.* Общество потребления. — М., 2006.
4. *Дебор Ги.* Общество спектакля. — М., 2000.
5. *Иванов Д.* Виртуализация общества. — СПб., 2000.
6. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. — Екатеринбург, 2008.
7. *Deleuze and New Technology*, ed. Poster M., Savat D. — Edinburgh, 2009.
8. *Бодрийар Ж.* Америка. — СПб., 2000.
9. *Vohs K.D., Yajin Wang, Gino F., Norton M.I.* Rituals Enhance Consumption. — Harvard, 2013.

УДК 82.0
ББК Ш 4/5 83.0

И.М. САХНО

ВИЗУАЛЬНАЯ РИТОРИКА ФИГУРНЫХ СТИХОВ В ПОЭЗИИ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В центре внимания автора статьи — проблема графической экспликации словесного образа в жанре фигурных стихов и формирование визуальной риторики в поэзии раннего средневековья. Фигурные стихи (*carmina figurata*) — самый ранний жанр визуальной поэзии, в которой рождается новая синтетическая образность. В зримой графике фигурных стихотворений Симмия Родосского, Досиада Критского и Феокрита очевидна аналогия поэзии и живописи: на уровне бытового и мифологического описания предмета происходит его визуализация, на уровне рецепции — отражение знаково-символистской образности поэтического текста через фигуративную иконичность. Важный вклад в формирование нового визуального языка в вербальном тексте внесли и латинские поэты. Хорошо известен визуальный эксперимент Публилия Оптацияна Порфирия в «Панегирике императору Константину Великому» (326), в котором универсальные характеристики вербального и визуального языков репрезентируют некий семантический универсум и способ организации риторического послания. Новый способ изобразительной сигнификации артикулировал новую форму выражения не только посредством языка как такового, но и особого подхода к музыкальной выразительности поэтического текста. Сохранились уникальные рисунки из нотных знаков поэта и музыканта XIV века Бода Кортье: трехголосное рондо «Belle, Bonne, Sage», нарисованное в форме сердца. Семантику латинского креста переосмысливает латинский стихотворец Рабан Мавр в трактате из двух книг «Похвала Святому Кресту», в котором смысловая структура текста становится изобразительно доказательной и устанавливается связь между лексическим инвентарем и системой обозначения, коррелируются вербальный и визуальный континуум.



VII

**ORBIS
LITTERARUM**

Ключевые слова: *carmina figurata*, визуальная риторика, стихокартины, вербализация вербального, графический рисунок, стихографика, поэтический орнаментализм, каллиграфическая тайнопись, визуальная поэзия, синтетическая образность, визуальная перцепция, вербальная картина.

Фигурные стихи (*carmina figurata*) как визуальная поэтическая форма — «стихи для глаза» [1, с. 27] — связаны с графической экспликацией словесного образа. М. Гаспаров под фигурными стихами понимает два типа поэтического орнаментализма: поэтические ребусы, выполненные в форме акро-, месо- и телестихов, и фигурные узоры, связанные с графической партитурой стиха, когда графический рисунок из слов или букв складывается в образ определенного предмета или фигуры [1, с. 27]. Графические стихи — это особый способ стихографики, интеллектуальная «игра в бисер», а иногда и просто поэтическая забава, появившаяся во времена Античности в александрийской поэзии. Вероятно, в силу «легкомысленности» и игрового характера жанра ведущие исследователи античного стихосложения долгое время не придавали этой поэтической форме особого значения. Александрийские поэты, складывая стихи, стремились воспроизводить текстом форму определенного предмета или геометрической фигуры. Поэты были увлечены идеей передачи видимого поэтического текста с помощью графического рисунка, который не только декоративно украшал текст, но и отсылал к смыслам невидимым, неким универсалиям словесного и изобразительного языка. Так рождается новая визуальная риторика, когда мысль обретает изобразительную выразительность.

Фигурный стих — это ранний жанр визуальной поэзии, в котором рождается синтетическая образность. Внутренний рисунок (*disegno interno*) как вербальная семантическая схема есть не только мыслеформа, но и смысловая сверхзадача поэта. Внешний рисунок (*disegno estremo*)¹ — графическая полиграфия, цель которой — шифровка семантики с помощью некоего кода и дальнейшее декодирование читателем этого шифрованного сообщения. Изобрел фигурные стихи греческий поэт Симмий Родосский (IV—III в. до н. э.). В стихотворении Симмия «Яйцо» строки следовало читать в следующей последовательности: первая сверху — первая снизу — вторая сверху — вторая снизу и т. д. (рис. 1). Можно констатировать полисемантический характер данного мифопоэтического символа. Это и космологическая история о происхождении мира (божества, правителя) из вселенского яйца, и греческие мифы о Зевсе, в образе Лебедя соединившегося с Ледой, после чего она родила яйцо, а из него появилась прекрасная Елена. Можно найти аллюзию и на бога Кроноса, оплодотворившего своим семенем два яйца, из которых затем родился Тифон — гений зла. Зримая графика фигурных стихотворений Симмия Родосского, Досиада Критского и Феокрита чрезвычайно

выразительна. Интересно, что эти поэтические опыты рождались вне канонических традиций буколической поэзии и являлись образцом новаторского для того времени рисуночного письма. На первый план выдвигалась идея зримого образа и визуальной лексики. Предмет, заявленный в качестве объекта изобразительной номинативности, открывал смысл через видимую форму фигурного стихотворения.



Рис. 1.

Симмий Родосский. Стихотворения «Яйцо» и «Крылья»

Очевидна аналогия поэзии и живописи. На уровне бытового и мифологического описания предмета (вспомним миф о рождении Елены из яйца) происходит его визуализация, на уровне рецепции — отражение знаково-символистской образности поэтического текста через фигуративную иконичность. В стихотворении «Крылья» поэт предлагает читателю дешифровать поэтический смысл стихотворения, опираясь на визуальную ассоциативную перцепцию (рис. 1). При этом каллиграфическое изображение крыльев не только отсылает к первоначальному понятию, но и представляет собой особую модель организации содержания посредством нового изобразительного лексикона. Свой вклад в формирование такого визуального языка в вербальном тексте внесли и латинские поэты. Хорошо известны ранние поэтические опыты Публилия Оптациана Порфирия в IV веке. В своих поэтических узорах он прятал криптограммы. Они не только акцентировали визуальную образность стихотворения, но и требовали определенного усилия от читателя, который, опираясь на выделенный красным цветом текст, мог разгадать сложную головоломку. Приведем в качестве примера его поэмы, в которых на первый план выходит конкретный линейно-геометрический узор (рис. 2). Перед нами — перевернутая буква W, вплетенная в стихотворную ткань, и очевидный билингвизм текста с использованием греческого языка². Этот визуальный артефакт предназначен для одновременного чтения и визуальной рецепции, что расширяет пространство информационной

¹ Термины Таддео Цуккарни (1529—1566), итальянского живописца, главного представителя маньеризма.

² В тексте использованы материалы статьи Стефана Эдвардса [2].

составляющей данного текста. Получатель кодированного сообщения воспринимает послание как иконограмму, эмблематичность которой соотносится непосредственно с предметом или понятием, определяющим форму содержания фигуративной поэмы.



Рис. 2.
Публилий Оптациан Порфирий. Поэм 23

Интересное графическое оформление мы встречаем и в панегирике императору Константину. Задавшись целью создать уникальное произведение и тем самым привлечь внимание императора, панегирист решил поразить его не только содержанием, но и формой — сформировать особую риторическую и изобразительную фигуру «carmina quadrata».

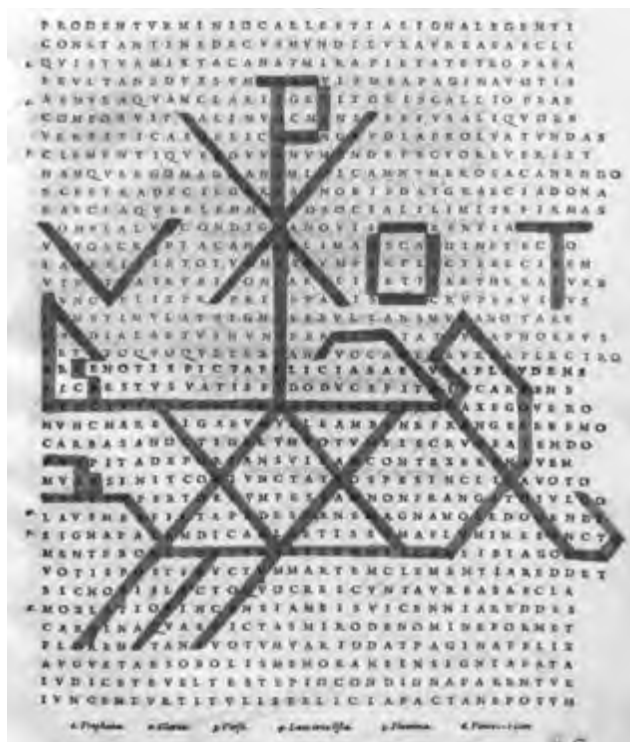


Рис. 3.
Публилий Оптациан Порфирий.
Панегирик императору Константину Великому, 326 г.

Обратимся к описанию этого произведения: «Большинство глав представляют собой квадрат, — комментирует историк И.Ю. Шабага, — образованный связным стихотворным текстом; этот квадрат состоит по вертикали

из того же числа гекзаметров, из скольких букв по горизонтали состоит каждый гекзаметр (обычно 35/37 букв на 35/37 строк). Буквы, образующие внешние стороны квадрата, нарисованы красной краской и складываются в лозунговые фразы, представляющие собой здравицы в честь Константина и проводимой им политики. Например, лозунговая фраза четырнадцатой главы выглядит таким образом: «Summi dei auxilio nutuque perpetuo tutus orbem tutum pacavit trucidatis tyrannis. Constantinus pius et aeternus imperator reparator orbis»³. Написанные суриком буквы внутри квадратов складываются в такого же рода лозунги и одновременно образуют различные геометрические фигуры — прямоугольники, ромбы, треугольники, многоугольники и т. д. В ряде глав лозунговые формы образуют различные рисунки, например, в carmen 9 текст изображает пальмовую ветвь, в carmina 8, 14 — монограмму Христа, а в carmen 19 — одновременно и монограмму Христа, и руль и корму корабля. Заключительная глава панегирика написана в форме сиринги (тростниковой семиструнной флейты), поперечную планку которой составляет программная фраза «Augusto victore iuvat reddere vota»⁴. Некоторые главы панегирика являют собой написанный разным размером стихотворный текст, выделенные буквы которого образуют акро-, месо- и телестихи и являются здравицами в честь Константина» [3, с. 193]. Совершенно очевидно, что перед нами стихотворение-криптограмма — наглядный графический код, требующий реконструкции и интерпретации панегирического содержания. Универсальные характеристики вербального и визуального языков репрезентируют некий семантический универсум и способ организации риторического послания.

Формула Горация ut pictura poesis поэзия или «та же живопись» [4] определила многообразие и синтетизм поэзии на долгие времена. Эта традиция описания словесных образов при помощи живописи и создания вербальных картин, которые предназначены для формирования наглядных или символических представлений, будет воспринята художниками и поэтами средневековья. В сознании средневекового человека слово — «зеркало духа, и дух — главный водитель слова» [5, с. 44]. Сакральное и визуальное воспринимались как два измерения горнего и дольного миров, ибо живопись словом — это всегда Божественный промысел. В силу ограниченности человеческого сознания Бог наделил человека зрением и слухом. «Все люди по природе стремятся к знаниям, — размышлял француз Ришар де Фурниваль, оставивший потомкам прекрасный образец средневековой галантной литературы, первый светский бестиарий⁵. — А посему Господь Бог, любящий человека настолько, чтобы постараться обеспечить его всем необходимым, наделил его некоей силой, имя кото-

³ «Высшего Бога покровительством и неизменным божественным расположением хранимый, весь мир успокоил, сокрушив тиранов, Константин благочестивый и вечный император, восстановитель мира».

⁴ «После победы Августу приятно выполнять данные <им> обеты».

⁵ «Li Bestiaires d'Amours» («Бестиарий любви», ок. 1245 г.).

рой Память. Память же сия располагает двумя дверьми, зрением и слухом, и имеется по одному пути, для каждой из этих двух дверей, коими можно через них проникнуть внутрь: Живопись и Слово. Живопись служит глазам, слово — ушам <...> [6]. Именно «слушать» и одновременно «видеть текст» — важнейшая особенность средневекового романа, который читался вслух перед аудиторией и «разворачивал» эпизоды во времени «перед глазами» слушателя. Эта simultанность изобразительного и умозрительного образов создавала аудиовизуальный эффект в восприятии романного текста. Автор в средневековой литературе являлся художником, живописующим словесные картины, в силу чего актуализировалась живописная изобразительность слова. В свою очередь, само письмо приобретало характер иконичности и зачастую обладало усложненной символикой смысловых образов.

К фигурным построениям обращались и средневековые композиторы, только источником вдохновения являлось не слово, а музыка. Средневековая цивилизация была культурой устной и музыкальной. Синтез поэзии и музыки не случаен — публика, воспитанная на изобразительном искусстве и ритуалах, воспринимала любой поэтический или прозаический текст как музыкальную речь. Важную роль играла и кинетическая составляющая — мимика и жест. Поэтический и романый текст пели или читали нараспев, только к концу XIV века произошло окончательное отделение поэзии от музыки. Многие поэты одновременно являлись музыкантами, в творчестве которых поэтическая образность была сопряжена с музыкальным звучанием и сложной партитурой. Ваганты и трубадуры, труверы и миннезингеры — поэты-певцы, чья лирика отличалась особой музыкальностью. Сохранились уникальные рисунки из нотных знаков поэта и музыканта XIV века Бода Кортъе, опубликованные в Кодексе из Шантийи — сборнике средневековой музыки *ars subtilior*⁶, которая являлась переходным жанром от средневековой к ренессансной музыке. На рис. 4 представлено трехголосное рондо «Belle, Bonne, Sage», нотация которого представляет собой графическое изображение в форме сердца в стиле живописного маньеризма. Налицо полисинтетизм и полифоничность текста: соединение стихотворения, фигурного узора в виде сердца и рисунка из нот. Установка на звукоизобразительность, изысканная кодификация музыкального текста, обладающего эффектной визуальностью, — все это создавало особый характер выразительности и определяло универсальность жанра фигурной поэзии. Новый способ изобразительной сигнификации обуславливал новую форму выражения не только посредством языка как такового, но и особого подхода к музыкальной выразительности поэтического текста.

⁶ Термин «*ars subtilior*» был предложен в 1960 году Урсулой Гюнтер для обозначения светской музыки во французской культуре XIV века, написанной на основе малых стихотворных форм (баллада, рондо, виреле). Музыка отличалась изысканной ритмикой, звукоизобразительностью, оригинальной нотацией, что затрудняло ее расшифровку, и требовала от исполнителей ансамблевой дисциплины и скрупулезности вокального интонирования.



Рис. 4.

Бод Кортъе. Нотная запись в форме сердца трехголосного рондо «Belle, Bonne, Sage». Кодекс из Шантийи, XIV в.

Любопытная деталь: один из крупнейших средневековых теоретиков музыки, бенедиктинский монах Гвидо д'Ареццо (XI век), создавая нотную систему по принципу акростиha, изобрел свой *гексахорд*⁷ — диатонический шестиступенный звукоряд, который применялся в музыкальной практике раннего средневековья. В гимне Святому Иоанну (латинский гимн, написанный монахом Павлом Диаконом в честь апостола Иоанна Крестителя) каждый полустих пелся на ступень выше и имел первый слог, аналогичный звукам музыкального алфавита Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ступень Si (аббревиатура Sancte Ioannes) появилась в 1574 году. Первая строфа гимна выглядит так:

Ut queant laxis
Resonare fibris,
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve pollute
Labii reatum,
Sancte Ioannes.

На рис. 5 гимн репрезентирован в трех вариантах: верхняя строка — оригинальная буквенная нотация с

⁷ Гексахорд (от греч. *hex* — шесть и *choron* — струна; букв. — шестиструнный) — диатонический шестиступенный звукоряд, состоявший из последовательности: тон, тон, полутон, тон, тон. Ступеням звукоряда были присвоены самостоятельные слоговые обозначения: ut, re, mi, fa, sol, la, которые являлись первыми слогами строк церковного гимна: «Ut queant laxis». Общий звукоряд системы состоял из 20 звуков от G до e 2 и подразделялся на 4 регистра: низший, низкий, высокий, наивысший. В границах этого звукоряда строилось 7 гексахордов различной высоты, причем структурная формула гексахорда не изменялась. Принцип сольмизации по этой системе заключался в сохранении названий ступеней гексахордов при интонировании любого из 7 гексахордов.

текстом (под ней), затем — современная нотная запись и ниже — текст, разделенный на фразы таким образом, что начальные звуки в мелодии, сложенные вместе, образуют шестиступенчатый звукоряд — гексахорд. Так была создана слоговая («сольмизационная») нотация для певцов [7, с. 116—118]. Подобные музыкальные эксперименты свидетельствовали о синтетизме временных и пространственных видов искусства. Музыка и изображение в поисках новых криптографических знаков тяготеют друг к другу, что нашло отражение в особой декоративной иконографии музыкальных произведений и нотной каллиграфии.



Рис. 5.
Видо д'Ареццо. Акrostих и гексахорд
в Гимне Святому Иоанну, XI в.

Живопись в акrostихе (месо-или телестихе), который рассчитан на зрительное восприятие, актуализирует семантику слова. Это наглядная иллюстрация возможностей фигурной поэзии. Созданные вербальные портреты, а в акrostихах зачастую зашифровано имя поэта, обрабатываются зрением и преобразуются в визуальные образы. Читатель вступает в диалог с автором — художником и поэтом. Визуальная форма стихотворения порождает эстетическое удовольствие от дешифровки заложенной в нем криптограммы. В Средние века слово ассоциировалось с воплощением Божественной идеи, зрение и слух стали важнейшими органами чувств, а умозрение в красках было фундаментом мироощущения человека. Античность дала миру блеск и усложненность формы, средневековое христианство наполнило эту форму новым

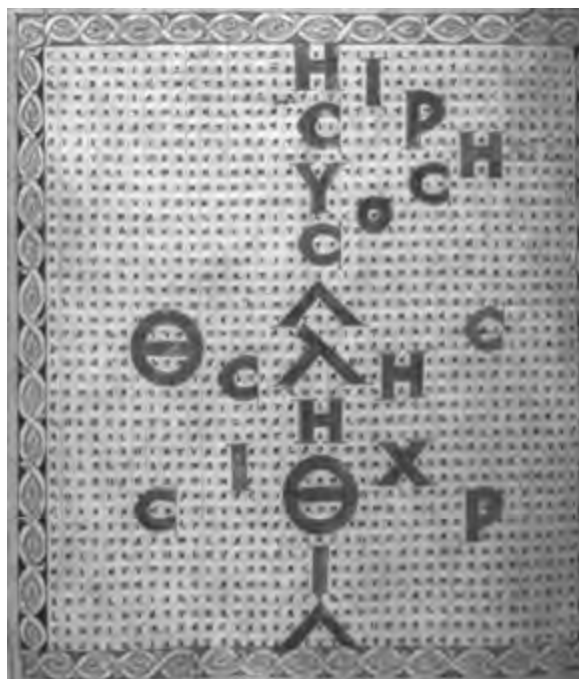
религиозным содержанием. Отсюда — новый символизм, проявленный не только в теологических и мистических подтекстах, но и в новой стиховой форме — креста. Иконография креста как семиотического знака христианской веры и принадлежности к Христовой Церкви была многогранна: это символ страданий и величайшей жертвы Иисуса Христа во имя спасения человечества, это древо вечной жизни и «памятник победы над дьяволом» [8, с. 286—287].

Семантику латинского креста переосмысливает стихотворец Рабан (Храбан) Мавр (VII—IX вв.) — наиболее яркий представитель каролингского возрождения⁸, ученик Алкуина Турского, Майнцский архиепископ, аббат Фульды, советник Людовика Благочестивого и его сыновей. Это был учитель-наставник, богослов, просветитель и поэт, оставивший аллегорические комментарии к Священному Писанию, словарь библейских символов в форме фигурных поэм. Рабан Мавр в трактате из двух книг «Похвала Святому Кресту» обращается к синтетической форме *carmina figurata*: первая книга состоит из пролога, введения и 28 «фигур», каждая из которых представляет собой синтез миниатюры и богословского комментария к стихотворению. Вторая книга состоит из введения и прозаических глав, являющихся своеобразным комментарием к стихотворениям из первой книги [10, с. 58—61]. Здесь приведена числовая символика совершенного числа (*numerus perfectus*), равного сумме последовательности натуральных чисел ($28 = 1+2+3+4+5+6+7$). Совершенное число 28 в христианстве имело символический характер в силу его мистической связи с Луной и количеством дней лунного месяца. Средневековая экзегетика символика чисел наследовала и кабалистическую традицию толкования идеального числа 28, которое ассоциировалось с совершенным человеком, чье триединство (дух, душа и тело) имело числовой эквивалент. Аллегорическое толкование текста Библии и раскрытие метафизической символика священного креста как символа «универсального человека» в контексте микрокосма и макрокосма [11, с. 21] осуществляется в «фигурах» Рабана Мавра следующим образом: цифры, буквы и слова выстраиваются в диаграммах в символический богословский текст. На рисунке 6 представлены его криптографические двуязычные стихотворения, написанные на греческом и латинском языках, вышитые на ткани в стилистике цветной кокарды. В фигуре три из первой книги, вышитой цветной лентой (6а), прочитывается диаграмма «*Cruz salus*» («спасительный крест»). Двадцать вторая фигурная поэма из первой книги — это монограмма Христа, составленная из скрещенных греческих букв (хи — ро), вышитых золотыми лентами [12, р. 215].

⁸ О спорном понятии «каролингское возрождение» рассуждает М. Гаспаров [9, с. 232—233].



a



b

Рис. 6.

Рабан Мавр «Похвала Святому Кресту»: а) фигура III. «Cruх salus», 831—840 гг.;
 б) фигура XXII. Монограмма Христа. Хризма ХР (греч. ΧΡΙΣΤΟΣ), 831—840 гг.

По краям монограммы помещены греческие буквы α и ω — отсылка к тексту Апокалипсиса: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8). Хризма или хрисмон (хи — ро) — помазание, миропомазание — означала «печать», а в сопровождении греческих букв альфа и омега символизировала «печать Бога живого». Этот символ относился к ранним христианским изображениям и являлся тайнописью для единоверцев. Следует различать *sensus historicus (literalis)* — исторический смысл (буквальный) Священного Писания и *sensus figuralis (spiritalis или mysticus)* — образное и мистическое прочтение библейских текстов. Историческое толкование Священного Писания, экзегетика библейских текстов имела для Рабана Мавра, как и для других средневековых богословов, буквальный смысл. Библия есть чистая правда, а не миф. Аллегорический текст читается как расширенная метафора или криптограмма, требующая расшифровки. Крест как знак распятого Христа символизирует двойственную природу Иисуса — человеческую и Божественную, что нашло отражение в иконической форме фигурного стихотворения [13, с. 58]. Текст может читаться по вертикали, горизонтали и диагонали, что позволяет читателю воспринимать слово и изображение одновременно. Смысловая структура текста становится изобразительно доказательной. Так устанавливается связь между лексическим инвентарем и системой обозначения, коррелируется вербальный и визуальный континуум. В самом названии стихотворений находятся ключи к расшифровке изобразительной тайнописи.



Рис. 7.

Рабан Мавр «Похвала Святому Кресту». Фигура XXVIII.
 «De adoratione crucis ab opifice», 831—840 гг.

Интересна двадцать восьмая фигура (рис. 7) «De adoratione crucis ab opifice» («Слуга, поклоняющийся Кресту»), включающая изображение коленопреклонен-

ного автора. Здесь контекст слова «слуга» («работник», «раб») многозначен. Автор подчеркивает ничтожность собственной персоны перед лицом Бога. Изображение креста по горизонтали и вертикали составляет палиндром «Oro te Ramus aram ara sumar et oro». Этот текст можно перевести так: «У подножия твоего, алтарь, молюсь [я], Рамус». Особым семантическим подтекстом наполнен и сам текст, написанный гекзаметром и другими размерами. Крест символизирует сияние Божественной славы, а поза Рабана Мавра — моление о помощи и спасении. Кинетическая и визуальная образность, свободная трансформация одного языка в другой воплощают величие христианской идеи, гармонию Божественного, горнего и дольного миров. В этом художественном послании автора Крест — не только Символ Веры, но и символ Божественной любви. Об этом писал Рабан Мавр в богословском тексте «В День святых апостолов»: «Так и мы, братия, будем с любовью творить во всем волю Божию и возлюбим нашего Создателя в самих себе, а творение в своем Творце; и так да стяжаем самую истинную любовь, ибо Бог есть любовь, и кто любит эту любовь, любит Бога (Ин. 17: 3)» [14, с. 233].

Список литературы

1. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М.: Высш. шк., 1993.
2. *Edwards S.* The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process // *Studies in Latin Literature and Roman History, Volume XII* / Edited by Carl Deroux, published in Bruxelles by Collection Latomus. — San Francisco: State University, 2005.
3. *Шабига И.Ю.* Искусство владения словом как средство решения жизненных проблем (на материале панегириков IV века императорам Константину и Феодосию) // *Восток, Европа, Америка в древности: сб. науч. тр. XVII Сергиевских чтений.* — М., 2012. — Вып. 2.
4. *Гораций.* О поэтическом искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt
5. *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. — М.: Искусство, 1982. — Серия истории эстетики в памятниках и документах.
6. *Fournival R. de Bestiaire d'amour* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1304386>
7. *Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л.* Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике // *Музыкально-теоретические системы / Ю. Холопов и др.* — М.: Композитор, 2006.
8. *Св. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. — М.: Ладья, 1998.
9. *Гаспаров М.Л.* Каролингское возрождение (VIII—IX вв.) // *Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв.* — М.: Наука, 1970.
10. *Ефимова Н.И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий: к проблеме эволюции модальной системы средневековья. — М.: Наука, 1998.
11. *Генон Р.* Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2008.
12. *Perrin M. J.-L.* L'iconographie de la *Gloire la sainte croix* de Raban Maur. — Turnhout, Brepols, 2010.
13. *Ненарокова М.Р.* Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту» // *Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения.* — М.: Наука, 2006.
14. *Храбан Мавр.* Гомилии. О Вселенной. Стихотворения. Эпитафия Эйнхарду. Эпитафия Валахфриду Страбу / пер. М.Р. Ненароковой // *Памятники средневековой латинской литературы VIII—IX вв.* — М.: Наука, 2006.

УДК 882.09-93(09)

ББК 83.8

О.Н. ЧЕЛЮКАНОВА

ТВОРЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ АРКАДИЯ ГАЙДАРА В СТИЛИСТИКЕ ПРОЗЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ 1950—1970-Х ГОДОВ

Рассматривается влияние творческих открытий А.П. Гайдара на формирование стилистики прозы для подростков. Автор показывает, как благодаря активному обращению к романтико-героической символике, узнаваемой песенно-балладной мелодике, внутрилитературному синтезу, восходящей к Гайдари образности, осуществляется наращивание смысла и обогащение внутренней формы произведений детских писателей 1950—1970-х годов, унаследовавших гайдаровскую традицию.

Ключевые слова: литературная традиция, внутрилитературный синтез, художественный синтез, лиризация прозы, внутренняя форма, индивидуальный стиль, литературная сказка, баллада, Гайдар А.П.

Большая («взрослая») русская советская литература в 1950—1970-е годы с особенным вниманием учится у классиков. Может быть потому, что жаждет наверстать недоосвоенное в ту пору, когда смерть еще не разлучила с современниками классиков и свидетелей их вдохновенных трудов. В 1945-м ушел из жизни Алексей Толстой, в конце 1930-х — А.Н. Куприн и М. Горький, не успевший «забронзоветь». В самом начале Великой Отечественной погиб молодой еще Аркадий Гайдар. Впрочем, Гайдар был из плеяды тех, кто оказался достойным учеником классиков, к числу которых относились Валентин Каверин, Леонид Пантелеев, Валентин Катаев, Анатолий Рыбаков, Лев Кассиль и др., — так выстраивались в литературе для подростков те, кто наследовал традиции русской классики.

Следует напомнить, что успех художественного произведения у юных читателей во многом обусловлен преемственной связью с традицией, классической литературной, с одной стороны, и фольклорной — с другой. То, что М.М. Бахтин называет «памятью жанра», важно было не только и не столько в рецептивном плане, сколько в сущностно-онтологическом. Спустя десятилетия исследователи констатируют, что в лучших своих произведениях советская литература потому и выросла в образцовую детскую литературу, что опиралась на традицию, которая гарантирует прочную нравственную основу, значимую для детской книги, и как следствие — читательскую востребованность.

Писатели послевоенного времени обращаются к классике не через голову своих предшественников, а аккумулируя и переосмысливая художественное наследие таких мастеров детской прозы, как Ю. Олеша, Л. Кассиль, В. Каверин, А. Волков, Л. Лагин и др. Особое место в этом ряду занимает, и по праву, наследие А.П. Гайдара.

Гайдаровская традиция предстает как опыт, запечатлевающий открытия стиля литературной эпохи 1920—1930-х годов, доминантный пафос которой окрашен сильными героико-романтическими тонами (В. Катаев, В. Каверин и др.). Кроме того творчество А. Гайдара коррелировалось вниманием к стилю писателей, работавших в лирико-романтическом ключе (К. Паустовский, Р. Фраерман и др.).

Открытия Гайдара в изображении мира детства оказались художественно перспективными для детской литературы второй половины XX века и получили свое развитие в творчестве многих писателей. Оттачивая собственное мастерство, писатели 1950—1960-х годов А. Алексин, В. Крапивин, Ю. Яковлев, В. Железников, В. Медведев, М. Алексеев, Ю. Томин, Р. Погодин в своих произведениях продолжают гайдаровскую линию в литературе. Так, один из советских детских писателей 1950—1970-х годов Г. Михасенко, автор «Кандаурских мальчишек», «Неугомонных бездельников» и других повестей, сегодня, кажется, почти забытых, признавался: «У меня два любимых врага: А. Толстой, который написал “Золотой ключик”, и Гайдар, который написал все <...> Поэтому не случайно что-то гайдаровское

просвечивает в моих книгах, как, впрочем, и в книгах всех детписов. Но вот что просвечивает и как — это требует скальпельной работы» [1].

В советском литературоведении было принято рассматривать гайдаровскую традицию в ее содержательном, проблемном аспекте. Меньше внимания уделялось слогу, языку, форме, общим вопросам специфики детской литературы. А между тем произведения Гайдара предоставляют бесценный художественный материал, и прежде всего в области внутрилитературного и художественного синтеза.

Будучи талантливым детским писателем, А. Гайдар рассказал такие разные истории и так, что ими не могли не увлечься и младшие дети, и подростки. Жанровая многосоставность не воспринималась выдуманной и вымороченной, она раздвигала горизонты читательских ожиданий соположением элегической и юмористической, романтической и патетической интонаций, синтезом сказово-сказочного и реалистического начал. «Символическое — юмористическое — ироническое — сатирическое, именно в такой градации творчество А.П. Гайдара содержит весь спектр эмоционально-рационального постижения мира» [2, с. 9].

В гайдаровских произведениях музыкальное, живописное не просто органически «вплетено» в художественный текст, поэтически организуя художественное пространство, вовлекая читателя в процесс сотворчества и погружая в глубины сопереживания, — все эти компоненты являются непосредственными приметами стиля А. Гайдара. В этом смысле Гайдар «не зачинатель и не завершитель традиции, он — ее сердце, сердцевина» [2, с. 7].

Используя возможности жанрового синтеза, Аркадий Гайдар психологически точно передает читателю глубину сопереживания, искреннего сочувствия героям, их приключениям, радости открытий. «Поле — и вокруг, и до, и после, и рядом — А.Н. Толстой с “Приключениями Буратино”, А.М. Волков с “Волшебником Изумрудного города”, Н.Н. Носов с “Приключениями Незнайки и его друзей” и др. Оно, это поле, семантически многослойно: патетическое, патриотическое, отражающее святое и сакральное, указывающее на корневое в народном сознании; и лирико-юмористическое, принимающее условия детской игры-жизни, но не игры-забавы» [2, с. 11].

У Гайдара сказка наличествует и как самостоятельное произведение, но чаще сказочное вынесено в подтекст, прочитывается на уровне «памяти жанра». Исследователи отмечают, что «сказочные архетипы, сюжетные ходы, образы неизменно присутствуют в рассказах и повестях Гайдара, именно они, как представляется, формируют глубинный смысл гайдаровских текстов, “встраивают” их в традицию, акцентируют их вневременность» [2, с. 14]. Само обращение к жанру сказки является одним из способов создания лирического плана содержания.

У юного читателя «на слуху» «Сказка о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове». Автор строит его как ОБРАЗ «фольклорного». Сказка передает-

ся из уст в уста и отражается «во всех уровнях художественного целого: и в сюжетных линиях персонажей, и в конфликте, и в образно-синтаксических параллелях, и в общей драматургичности и драматичности повествования» [2, с. 8].

Сказка о Мальчише-Кибальчише — прекрасный пример того, как синтез осуществляется на всех уровнях художественного текста. В ее жанровой структуре переплелись прозаическое и поэтическое, реалистическое и сказово-сказочное, живописное и музыкальное. Создается впечатление, что писатели-шестидесятники не столько восприняли это произведение на содержательном уровне, сколько пережили его невербально: через музыкальность ритма, мелодику сказовой интонации, сказочную живописность, усиленную образностью ребячьего воображения, лирическую тональность, будоражащую струны души даже тогда, когда умолкли поэтические строки. И не случайно Натка-рассказчица видит слушающих ее ребят под особым живописно-эмоциональным углом зрения, преображенного сказкой: «Она увидела много-много ребячьих голов — белокурых, темных, каштановых, золотоволосых. Отовсюду на нее смотрели глаза — большие, карие, как у Альки, ясные, васильковые, как у той синеглазой, что попросила сказку, узкие, черные, как у Эмине, и много других глаз — обыкновенно веселых и озорных, а сейчас задумчивых и серьезных» [3, с. 195].

Сказка Альки, рассказанная вожатой, пришлось по душе и октябряткам благодаря не только героическому содержанию, но и художественной форме, отвечающей эмоциональным потребностям малышей. Сказка в исполнении Натки обнаруживает былинно-сказовую мелодичность, заложенную автором, цветовую символику, яркую романтическую образность и представляет собой произведение, внутренняя форма которого аккумулирует как фольклорное, так и литературное начала, обеспечивающие успех у читателя не только гайдаровского времени, но и сегодня. Мелодика сказки восходит к жанру музыкальной баллады: тут и взволнованная повествовательность, связанная с образом рассказчика, народного сказителя, и переплетение лирических, эпических и драматических элементов, и рост напряжения к концу произведения.

Особую роль в формировании балладной мелодики сказки играет последовательная драматизация образов. Конфликт развивается в соответствии с законами музыкального жанра, зарождаясь в повествовательной, негромкой лирической интонации («тихо стало...»; «Не визжат пули, не грохают снаряды, не горят деревни» — на помощь Гайдару-музыканту приходит прием звукописи). Кульминация сопрягается с обнажением конфликта, с предельной громкостью звука, с напряженным диссонансом звучащих аккордов и преувеличенной, ослепляющей цветосветовой картиной: «Выскочил тогда Мальчиш-Кибальчиш на улицу и громко-громко крикнул...» [3, с. 190], «Как слышали такие слова мальчиши-малыши, как заорут они на все голоса!» [3, с. 190], и «вдруг взорвались зажатые ящики! И так грохнуло, будто бы тысячи громов

в одном месте ударили и тысячи молний из одной тучи сверкнули» [3, с. 192].

После звуковой и цветосветовой кульминации развитие конфликта устремлено к драматизированной репризе: «Но... видели ли вы, ребята, бурю? Вот так же, как громы, загремели и боевые орудия. Так же, как молнии, засверкали огненные взрывы. Так же, как ветры, ворвались конные отряды, и так же, как тучи, пронесли красные знамена. Это так наступала Красная Армия. <...> И в страхе бежал разбитый Главный Буржуин, громко проклиная эту страну с ее удивительным народом, с ее непобедимой армией и с ее неразгаданной Военной Тайной» [3, с. 196].

Завершается мелодия сказки трагически-героической кодой, восходящей к другому музыкальному произведению — русской народной песне о могиле Степана Разина «Есть на Волге утес»: «А Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синей Реки. И поставили над могилой большой красный флаг.

Плывут пароходы — привет Мальчишу!
Пролетают летчики — привет Мальчишу!
Пробегут паровозы — привет Мальчишу!
А пройдут пионеры — салют Мальчишу!»
[3, с. 196—197].

Песенный ритм сказки формируется за счет яркой контрастности образов, психологического параллелизма, многочисленных повторов, неожиданной трагической развязки.

Синтетическим мышлением писателей-шестидесятников гайдаровская сказка была интерпретирована в русле невербальной пластико-изобразительной образности и лиричности. Песенное начало сказки было спортретировано, например, В. Крапивинным в его «Колыбельной для брата», в картине «Машка» в повести В. Железникова «Чучело».

У Гайдара повесть получила часть названия вставной сказки — у Крапивина, напротив, «Колыбельная» песня названа «усеченным» названием. Метонимическое здесь сопряжено с оксюморонным по отношению к содержанию песни. В этом интрига и тайна, дедуктивно раскрываемая читателем по ходу повести, в которой жанр детектива будет играть не последнюю роль. Как и у Гайдара, песня-история, также переданная в устной форме, исполняется вожатым Дедом (слышавшим ее когда-то в лагере от ребят) у костра среди пионеров и октябрят и перенимается слушателями. Как и Алькина сказка с элегически-песенными интонациями и нотами жертвенно-боевого настроения, эта «колыбельная» отражается на всех уровнях художественного целого: в сюжетных линиях, в конфликте, в образном строе, в общей драматургии повествования.

Для индивидуального стиля Гайдара характерно взаимопроникновение поэзии и прозы — элемент внутрилитературного синтеза. Использование средств ритмизации текста, склонность к рифме — все это указывает на стиховое начало. Стихотворные, песенные вкрапления в тексты

его произведений создают лирический план содержания. Гайдаровская песенность ощутима в самой манере повествования, в строе художественной речи, в поэтизации мужества, которое предстает совершенно естественным свойством характера юных героев.

Сущность поэзии в том, указывал Н.Г. Чернышевский, чтобы «концентрировать содержание. Поэзия тем и отличается от прозы, что берет лишь существенные черты и берет их так удачно, что они во всей полноте рисуются перед воображением читателя с двух-трех гениальных слов писателя» [4, с. 452]. Это в полной мере относится к стихотворно-песенным вставкам в прозе Гайдара. В них поэтическое мышление писателя предстает в обобщенном, синтезированном виде. Гайдар широко пользовался стихотворными и песенными текстами других авторов.

В начале творческого пути Гайдар написал ряд поэтических произведений. Стихи не стали главным делом его жизни, однако лиризм, символичность, героическая романтика, фольклорная поэтика, составляющие неповторимый поэтический дар писателя, во всей полноте раскрылись в прозаическом жанре. Поэзия способствовала формированию Гайдара-прозаика, учила краткости, эмоциональной емкости и образности изображения. По словам С.Я. Маршака, Гайдар был «поэтом с головы до ног». Лев Кассиль писал: «Простая, иногда чисто служебного назначения, подчас и не скрывающая своего назидательного смысла тирада, обращенная к маленькому читателю и состоящая из очень обыденных как будто слов, вдруг начинала светиться изнутри огнем поэзии, хитро скрытой, как костер разведчика в лесу...» [5, с. 9].

В подавляющем большинстве произведений Гайдар использует специфические формы проявления лирического в эпическом произведении. При этом эпическое и лирическое не конфликтуют, а взаимодействуют, выступают в синтезе, реализующем подлинную взаимообусловленность эпического и лирического планов. Наличие специфических форм проявления лирического содержания в рассказах и повестях Гайдара — яркая примета его индивидуального стиля.

Обращение автора к возможностям художественного синтеза способствует лиризации прозы писателя. Это позволяет формировать широкий эмоционально-ассоциативный план художественного целого. Для создания образа, сообщения ему лирических черт важное значение имеет преломление фольклорного материала в художественном произведении. Гайдар обращается к жанру сказки, использует притчи, библейские мотивы. Песенные вкрапления, особый ритмико-музыкальный строй речи выступают как характерный способ лиризации прозаического текста. По словам Р. Фраермана, Гайдар «умел глядеть в глубину и смотреть вдаль и видеть, как истинный поэт» [6, с. 54].

В «Чучеле» В. Железникова также прослеживается явная аллюзия на гайдаровскую сказку о Мальчише, умеющем хранить Тайну. Драматическое повествова-

ние о жертвенной любви Лены Бессольцевой свернуто в образ картины «Машка». Мальчиш погибает от рук буржуинов, а двойник Ленки — Чучело — безвинно сгорает на костре, так и не выдав тайны. Буржуинство трансформировалось в бездуховность — страшное зло, особенно если оно воплощается в детях. А портрет-история благочестивой жертвенницы Марии, о жизни которой поведал Ленке дедушка, как памятник стойкому Мальчишу, остался в покинутом героиней классе в качестве напоминания о том Великом, что воплощено в героине картины и ее духовной наследнице Ленке — и не случайно это Великое вызывает у Ленкиных одноклассников и преклонение, и покаяние одновременно. Покаяние и начавшееся личностное перерождение бездуховных детей, своего рода «буржуинов», звучит в публично-исповедальном «Чучело, прости нас!», криво, зато искренне написанном на классной доске.

А образ Ленкиного дедушки Николая во многом восходит к сторожу из «Горячего камня», преданному своему честному прошлому. Он ни за что не желает менять свое старое заплатанное пальто на новое: это звено, связующее его с былым. Картины в его родовом доме — также материализованный образ прошлого. Он не может расстаться с ними, разменять их на бумажные тысячи, сулящие новую безбедную жизнь. Подарив их не принявшему и не понявшему его, «заплаточника», городу, он по-мальчишески жертвует дорогой частью своей жизни — коллекцией во имя победы над мещанством и бездуховностью. В этом — то самое гайдаровское величие, залог бессмертия, которое трактуется по-гайдаровски: оно заключено в связи и памяти поколений, и картины, как и горячий камень, выступают символами такой памяти [2, с. 18].

Опираясь на гайдаровскую традицию, Ю. Томин в повести-сказке «Шел по городу волшебник» портретирует одновременно и старика-сторожа из «Горячего камня», и Мальчиша-героя, сопряженных в образе Толика, и их антипода, Мальчиша-Плохиша — в образе мальчика-волшебника. Поддавшись искушению праздной и сытой жизни, Мальчик с холодными голубыми глазами отрекается от своего прошлого и ценой предательства покупает себе новую жизнь. Волшебные спички — иная форма горячего камня. В отличие от камня, источающего жар и потому по-своему живого, эти спички без головки лишены возможности давать огонь, свет, тепло, что в символическом плане отсылает читателя к проблеме бездуховности, сердечной пустоты и бесполезности. Толик, вовремя ощутив пагубность волшебного приобретения, отказывается от легкой жизни и, будучи заточенным в темницу, даже под страхом гибели не изменяет своим нравственным принципам.

Форма сказки, ребячьей костровой песни-сказа, песни-портрета, семейного предания, передаваемого из уст в уста, на невербальном уровне транслирует вневременной характер содержания, не привязанный к конкретной исторической эпохе, воплощает вечные духовные ценности,

заставляющие произведения звучать современно, независимо от приоритетов исторического времени.

В прозе 60-х гайдаровский текст зачастую творчески закодирован в книгах детских писателей. Его расшифровка — это своего рода интеллектуальная игра с юным читателем, в правилах которой — и знание гайдаровских книг, и способность почувствовать сопричастность к произведению на разных уровнях текста, от художественной детали до глубинного подтекста. Нередко на уровне одного произведения писатель апеллирует сразу к нескольким гайдаровским текстам. Так, у Крапивина в повести «Колыбельная для брата» зримо прорисованы образы-символы, отсылающие к повести «Тимур и его команда». Образ распахнутой детской ладони с острыми лучами как символ дружбы и тепла, штурвал парусника как образ единения и движения вперед апеллируют к читательской памяти о гайдаровской пятиконечной звезде, сигнальном штурвале в старом сарае. Образ тимуровской команды, в свою очередь, коррелирует со сплоченным экипажем «Капитана Гранта». Литературные ассоциации раздвигают границы повествования, привлекают дополнительные смыслы, укрупняя и углубляя идейно-художественное содержание.

Излюбленными средствами идейно-художественного укрупнения повествования, обеспечивающими его многозначность, у Гайдара выступают фольклорно-сказочная поэтика, сказово-торжественная интонация и ритмика, монументально-героическая символика и символические образы русской литературной мысли XIX века. Усложнившаяся проза 1950—1970-х годов для детей охотно прибегает к реалистическому и романтическому символу, который нередко использовался Гайдаром и в реалистических произведениях, созданных в «формах самой жизни», и в книгах романтического плана. Эстетико-психологическая природа такого рода символики созвучна детско-юношескому воображению. Так, в повести «Синее море, белый пароход» Г. Машкин через все повествование ведет рассказ в рисунках о белом пароходе «Оранжед». Белый пароход — символ счастья — оборачивается то страной безоблачного детства, то воплощением мирной жизни вообще.

Взаимодействуя с другими средствами художественного обобщения, символическая образность преодолевает бытописание, фактографию, поднимает до уровня философского идейный замысел писателя. Гайдаровские образы-символы достраивают параллельный прозаическому сюжету лирический сюжет, за счет круга ассоциаций читателя расширяя план повествования.

Произведения Гайдара узнаваемы по символической геральдике внешнего оформления: лучистые звезды, тимуровские галстуки, трубящие горны, всадник, скачущий впереди. Все эти образы, сопряженные с уникальной гайдаровской семантикой, получают свое отражение и развитие в прозе писателей-шестидесятников.

Образ «всадника, скачущего впереди», творчески осмыслен в повести В. Крапивина «Оранжевый портрет с

крапинками». В повесть вплетена песня, объединяющая в себе излюбленные гайдаровские образы-символы. Произведение насыщено аллюзиями на гайдаровскую «Военную тайну» на уровне системы образов (аналогичная диада юная вожатая и озорной пионер Натка-Алька/Юля-Фаддейка); тут и Великое, проступающее в повседневном: великая «мудрость в ребенке», его готовность к самопожертвованию и не по-детски мужественному Поступку.

К Гайдару — «всаднику, скачущему впереди», — еле уловимо отсылает крапивинский образ коня, лейтмотивом проходящий через все произведение: главный герой Фаддейка храбр, ему сразу покорился самый огненный конь, да он и сам ассоциируется с огненно-рыжим конем; его волшебный талисман «тарга», принесенный с другой планеты, содержит изображение коня, конь присутствует и в «Колыбельной песне». Крапивинский конь — фантастический, космический, огненный, он даже в сумерках рыжий, опаленный огнями прошедшего дня.

Сложный образ коня-звезды живописно воспроизведен на волшебном Фаддейкином талисмане. Над конем — лучи маленького солнца. Иноформа коня — укрощенный Фаддейкой «неутомимый» ветер, готовый бесконечно нести повозки иттов над песками.

Особенность читательского восприятия и памяти ребенка состоит в пристальном внимании к ярким живописным образам, деталям, именам. В. Медведев, склонный к игре с читателем, закодировал гайдаровское в образной фамилии Баранкин. При чтении его популярной повести «Баранкин, будь человеком!» невольно возникают ассоциации с героями Аркадия Гайдара — прежде всего Тимуром и его товарищами, которые совершали свои поступки тайно, но отнюдь не по романтическим мотивам, а по мотивам самого высшего, поистине христианского чувства. В этой связи определенный смысл приобретает совпадение фамилии медведевского героя и одного из персонажей Гайдара — пионера Баранкина из повести «Военная тайна». Совпадение, возможно, и случайное (а может быть, и неслучайное: в 3-й части трилогии — повести «Неизвестные приключения Баранкина» — по одному поводу упоминаются герои Гайдара — тимуровцы), но чрезвычайно симптоматичное, импонирующее нам, поскольку гайдаровский подросток, который без всяких поручений и просьб колот дрова для лагерной кухни, как раз и был живым воплощением тех представлений, которые постигли герои В.В. Медведева путем «горьких» уроков.

Благодаря активному обращению в 1950—1970-х к гайдаровским традициям — романтико-героической символической, внятной и узнаваемой песенно-балладной мелодике, внутрилитературному синтезу, неповторимой, восходящей к Гайдару образности — осуществляется наращивание смыслов и обогащение внутренней формы произведений детских писателей этого периода, унаследовавших гайдаровскую традицию.

Список литературы

1. Письмо Г. Михасенко О.А. Гантваргер от 16.05.1973 (из личного архива О.А. Гантваргер).
2. Творчество Аркадия Гайдара: Герой. Жанр. Слог: Минералова И.Г., Основина Г.А., Рыбаков Н.И. и др. — М.: Литера, 2006.
3. Гайдар А. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. — М.: Детская литература, 1972.
4. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. — М.: ГИХЛ, 1947.
5. Кассиль Л. Вступит. статья «О Гайдаре» // Гайдар А. Сочинения. — М.; Л.: Детгиз, 1963. — С. 6—12.
6. Фраерман Р. За письмами Гайдара // Вокруг света. — 1947. — № 1.

[...по материалам конференции]...

УДК 001.89(470+571)
ББК 72.4 (2 Рос)

Е.Г. АБРАМОВ, М.М. ЗЕЛЬДИНА

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ НАУЧНО-ПУБЛИКАЦИОННОЙ ОТРАСЛИ (НА ПРИМЕРЕ ЖУРНАЛА «НАУЧНАЯ ПЕРИОДИКА: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ»)

Проанализирована история создания журнала и его задачи. Предложены способы решения проблем, возникающих в научно-публикационной отрасли, включая соблюдение стандартных требований к научной публикации, организацию коммуникации вокруг научного журнала и расширение его влияния, обеспечение финансирования издания.

Ключевые слова: научный журнал, публикация, импакт-фактор, альтметрика, профессиональная коммуникация.

Проблемы научно-издательской сферы, как фундаментальные, так и практические, можно проанализировать на примере одного журнала. Это хорошо показывает пока еще недолгая история журнала «Научная периодика: проблемы и решения» (далее НП). Необходимо отметить, что одной из целей данного периодического издания является информационное обеспечение отрасли, поскольку его публикации посвящены, в первую очередь, проблемам издания и распространения научных журналов.

Идея о том, что такой журнал должен существовать, стала обсуждаться с 2010 года. Это был своего рода пик цифровой революции: появилось требование обязательного включения всех журналов, входящих в Перечень ВАК, в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), стали разворачивать свою деятельность электронно-библиотечные системы и др. Возникла и сопутствующая этому неразбериха в терминах и подходах. Необходимо отметить, что на тот момент в России выпускалось уже порядка трех тысяч научных журналов, в каждом из которых работало, как минимум, несколько человек. Это значит, что в научно-публикационной отрасли были заняты десятки тысяч специалистов, у которых не было своего источника профессиональной информации.

В это же время в мире количество научных журналов исчислялось, наверное, уже сотнями тысяч. Это — высококонкурентный рынок; выпускать журнал в качестве хобби сегодня невозможно, тем более выжить с таким подходом на мировой арене. Глобальный научно-издательский бизнес уже давно стал площадкой для игр профессионалов, у которых не только есть специальное образование и опыт, но которые постоянно повышают свою квалификацию. Задуманный нами журнал и должен был стать частью того самого информационного обеспечения для российских издателей и в первую очередь — для Издательского дома «Библио-Глобус» (выпускает несколько журналов), помогая в решении различных проблем, возникающих в процессе издания научной периодики.

Как оказалось, проблемы научно-публикационной отрасли могут быть довольно глубокими. Они могут иметь не столько технический или финансовый, сколько фундаментальный или «философский» характер. Вот два примера.

Осознание первой проблемы было поразительно. В стране, где уже сотни лет выпускаются научные журналы, одно из ключевых слов — публикация — потеряло свой смысл. Мы произносим слово «публикация», совершенно забывая, что оно означает «обнародование». Публика-

ция — это процесс, в результате которого мысли и тексты автора сообщаются читателям. Однако многие появившиеся недавно издатели полностью дискредитировали это понятие. И если во всем цивилизованном мире публикация статьи — это начало ее жизни, цитирования, создания новых научных контактов, то у нас это стало ее финалом: работа опубликована, есть «галочка», и больше никого не волнует, что с ней произойдет. Как представляется, это одна из глубинных проблем научно-публикационной отрасли, без решения которой стремление к формальным показателям вряд ли даст какой-либо эффект, особенно — на международном уровне.

У всех издателей научной периодики также есть общая проблема соблюдения авторами требований к оформлению рукописи, которая должна соответствовать стандартам научной публикации. Необходимы наличие правильного названия статьи, ее определенной структуры, аннотации или реферата и т. п. Первая реакция, которая возникает у издателя при нарушении данных требований, — как с этим бороться? как объяснить авторам, что эти условия необходимо соблюдать? На самом деле проблема эта гораздо глубже. К сожалению, со временем у нас несколько потерялось понимание того, что задача научных журналов — публиковать *результаты научных исследований*. Не может быть такого, чтобы автор сел и написал научную статью. Но есть проведенное исследование и его результаты, оформленные в виде статьи. И, как только мы заменим одно понятие другим, окажется, что по-другому сделать нельзя. Закономерно появится и введение, и обзорная часть, и описание методов исследования, и выводы; будут и аннотация (или реферат) с ключевыми словами, поскольку они просто необходимы для того, чтобы пояснить, например, издателю, о чем та или иная статья.

Профессиональный журнал для издателей научной периодики и работников научных библиотек «Научная периодика: проблемы и решения» появился в 2011 году, но размышления о том, зачем вообще нужен этот журнал и в частности — о функционировании журнала в качестве средства общения людей внутри профессиональной сферы или отрасли, продолжились. Поэтому следующая задача, которую мы перед собой поставили, заключалась в том, чтобы у журнала появились читатели. Начали мы с того, что, действуя почти принудительно, пытались раздавать его всем нашим знакомым издателям. При этом мы спрашивали, что в журнале, на их взгляд, не так, что им нравится и что нет, что еще они хотели бы увидеть в нашем издании. Уже после выхода первого номера (конец февраля 2011 года) мы стали получать первые отклики и поняли, что люди действительно читают новый журнал, потому что обращения содержали не только уточнения или комментарии. Появились просьбы дать практические рекомендации, например, относительно того, какие требования должны быть обязательно учтены при создании сайта научного журнала, как эффективно определять ключевые слова и т. п.

В 2012 году для укрепления обратной связи страницы нашего журнала появились в социальных сетях. С одной

стороны, это было дополнительным сервисом для читателей НП. Сегодня многим гораздо проще получать информацию о новых публикациях через социальные сети — «Фейсбук», «ВКонтакте» — или через Твиттер; сегодня в этой системе НП имеет 283 подписчика. С одной стороны, это не так уж и много; зато можно с уверенностью сказать, что это 283 живых человека, которых интересует то, что происходит в совсем молодом журнале. (Если бы это было неинтересно, они бы уже давно отписались.)

Именно в социальных сетях появились первые «неформальные» комментарии к статьям журнала. Порой они были восторженными, порой — рассерженными, но, самое главное, они были. Задумавшись, что такое импакт-фактор? Буквально это — «фактор влияния», или показатель того, как та или иная статья, или журнал, или организация воздействуют на развитие научных исследований. Чем больше ссылок, упоминаний, откликов, тем выше импакт-фактор. Поэтому для нас реакция читателей в социальных сетях стала его неким аналогом, альтернативным инструментом оценки.

Не единым импакт-фактором счастлив журнал, поскольку это только один из элементов оценивания; он не должен быть главным или единственным. Как известно, сейчас набирают популярность альтернативные библиометрической оценке и импакт-фактору показатели, обсуждается альтернатива как совокупность новых методов наукометрических исследований. Например, один из недостатков импакт-фактора заключается в том, что его невозможно посчитать для журнала младше трех лет. Актуальная оценка журнала в социальных сетях также может быть значимым показателем влияния журнала, служить критерием оценки его качества.

Говоря о критериях оценки научных журналов, нельзя не вспомнить о том, что одной из проблем научно-публикационной сферы стала погоня за формальными критериями. Забывая о главном — каковы базовые задачи научного журнала, для чего он вообще существует, — можно исказить всю работу, что в профессиональном сообществе со стороны зарубежных представителей не вызовет ничего кроме иронии и сочувствия. Формальные показатели имеют вес только тогда, когда имеются и фундаментальные основания. Именно об этом мы стараемся не забывать.

Журнал — это, в первую очередь, центр экспертной оценки результатов научной деятельности. Для этого необходим редакционный совет, состав которого определяет уровень оценки — российский или международный. Работа по объединению специалистов нашей сферы заняла несколько лет, что позволило собрать редакционный совет и редакционную коллегию. Теперь мы можем с уверенностью сказать, что публикуемые в журнале материалы прошли рецензирование у ведущих российских специалистов. Как только это произошло, у нас стало гораздо меньше проблем с поиском авторов, причем не только российских. И хотя НП издается только на русском языке и не входит в перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации, иностранные авторы из Италии, Аргентины, Соединенных Штатов не

просто соглашаются на публикацию в нашем журнале, но и специально пишут для него.

Довольно скоро возможностей сайта журнала и самого журнала для общения экспертов оказалось недостаточно, и на следующем этапе было создано *онлайн-сообщество экспертов и работников отрасли*. В него вошли не только издатели, но и представители электронных библиотечных систем. Здесь размещаются информационные материалы и статьи, находящиеся в открытом доступе, например, все интервью с главными редакторами научных журналов, опубликованные в НП. Такое интервью готовится для каждого номера, а журналы могут быть совершенно разными — очень старыми или совсем молодыми, электронными или печатными и т. п. Общий характер задаваемых вопросов позволяет увидеть одни и те же проблемы с разных точек зрения.

Наконец, необходимо было решить проблему финансирования НП. Понятно, что *журнал не должен быть убыточным*, но ждать, что кто-то поддержит нас или поможет, мы не стали, а начали искать пути решения. Может ли в России научный журнал хотя бы окупаться, а в идеале и быть прибыльным? Мы создали модель, которая действительно

помогает нам существовать: НП является постоянным информационным партнером всех крупнейших мероприятий в отрасли. Это конференция «Science Online», мероприятия Ассоциации региональных библиотечных консорциумов, конференция «Журнал международного уровня» и др. НП является постоянным участником множества других, может быть не столь значительных, но не менее важных мероприятий, посвященных отдельным вопросам научно-публикационной отрасли.

Именно участие журнала в профессиональных мероприятиях (а не тираж) привлекает рекламодателей, для которых оказалось важно донести информацию до участников этих мероприятий, поскольку именно они являются очень активной частью аудитории, влияют на принятие решений. Журнал эффективнее, чем буклеты или листовки, поскольку скорее всего его возьмут с собой, дадут почитать коллегам. Это эффективный рекламный носитель. Конечно, потребовались определенные усилия (улучшение качества верстки, полиграфии), но они себя оправдали. Сегодня в Издательском доме «Библио-Глобус» выпускается несколько журналов, использующих эту модель.

УДК 316.722
ББК 60.5

С.А. ДАВЫДОВ

ЗАРОЖДЕНИЕ МОБИЛИЗАЦИОННОГО ИМПЕРАТИВА В ХОЗЯЙСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА: ГИПОТЕЗА ДЕМОГРАФИЧЕСКОГО ДАВЛЕНИЯ

В VIII—VI тысячелетиях до н. э. вмещающий ландшафт будущего Древнего Египта принял потоки мигрантов из окружающих регионов. Проблема дефицита ресурсов могла быть решена только в результате формирования плановой экономики и мобилизационного императива в хозяйственной культуре. Прото-египтяне в ходе неолитической революции создали новый тип социальной солидарности, основанный на императиве исполнения служебного долга, предполагавший перераспределение ответственности за принятие хозяйственных решений от домохозяйств в пользу менеджеральной аристократии и требовавший широкого распространения практик обязательного участия в общественных работах всех слоев населения. Эта социальная инновация обеспечила создание структурных, культурных и институциональных условий для роста эффективности хозяйства протоегиптян, обеспечив ускоренное разделение труда, существенное повышение его интенсивности и производительности. *Ключевые слова:* неолитическая революция, Древний Египет, демографическая нагрузка, миграция, производительность труда, разделение труда, вертикальная интеграция общества, хозяйственная культура.

Мобилизационный императив хозяйственной культуры Древнего Египта представляет собой явление во многом уникальное. В нем удивительным образом сочетались преимущественно служебный характер социального действия египтян и развитая система защиты их индивидуальных прав, многоуровневость служебной пирамиды, обеспечивающей трудовой контроль, и ее способность открывать каналы вертикальной циркуля-



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

ции, суровая регламентация жизни и являвшийся недосягаемым образцом для иностранцев-современников гуманизм социально-трудовых практик. Эти на первый взгляд неожиданные комбинации исторических инвариантов культуры древнеегипетского общества не нарушали комплементарности его культурных норм и целостности его институциональной матрицы, благодаря чему на протяжении нескольких тысячелетий Древний Египет оставался олицетворением развития и стабильности. И оттого кажется легко объяснимой та настойчивость, с которой современные исследователи пытаются разгадать тайну возникновения мобилизационного императива хозяйственных практик Древнего Египта, равно как и причины его необыкновенной живучести.

В современной культурологии и социологии широко распространена точка зрения, согласно которой мобилизационная культура на берегах Нила сформировалась под решающим влиянием перехода древнеегипетского общества к ирригационному земледелию. Эта точка зрения восходит, наверное, к Карлу Марксу, писавшему о существовании особого «азиатского» способа производства [1, с. 710], но в завершённом виде нашла свое выражение в трудах Карла Августа Виттфогеля.

Автор гидравлической теории исходил из того, что на ранних этапах цивилизации для успешного ведения земледельческого хозяйства было необходимо одновременное сочетание нескольких условий: наличие пригодных для земледелия растений и плодородной почвы, благоприятный климат и способствующий проведению земледельческих работ рельеф местности. На эти факторы человек в пору своей юности не мог оказывать «компенсирующего воздействия». Зато он был способен влиять на главный фактор, делающий земледелие возможным, — мог регулировать подачу к полям достаточного количества воды [2, р. 11, 13].

Виттфогель полагал, что на завершающих стадиях неолита в поймах великих рек образовывались такие природно-климатические и биосферные условия, специфическая комбинация которых открывала путь для перехода населения от присваивающего способа ведения хозяйства к ирригационному земледелию. Но последнее предполагало проведение сложного комплекса работ, связанных с рытьем и чисткой каналов, сооружением и поддержанием в рабочем состоянии водохранилищ, дамб и дренажных систем, строительством дорог и мест хранения инвентаря и запаса.

Осуществление всего этого комплекса действий требовало формирования вертикально интегрированного общества, в котором труд основной массы населения организовывался и координировался особой группой функционеров, обладавших необходимыми знаниями и средствами социального контроля и принуждения.

Виттфогель, конечно, видел, что на практике «многие примитивные народы, которые пережили годы и целые эпохи голода без решительного перехода к земледелию, демонстрировали непреходящую привлекательность нематериальных ценностей в тех условиях, когда материальное

благополучие может быть достигнуто лишь ценой политического, экономического и культурного подчинения» [2, р. 17]. Однако ученый полагал, что если ранние общества такой «решительный переход» все же делали, то ценой создания ирригационной экономики неизбежно становилось порабощение основной части населения теми, «кто контролирует эту систему, обладает уникальными возможностями для достижения высшей политической власти» [2, р. 27]. В результате верхушке «менеджерального» общества повсеместно удавалось создать институциональные условия, обеспечивавшие незыблемость ее политической власти, и сформировать мобилизационный императив духовной культуры «гидравлического» общества.

Эту универсальную логику Виттфогель и его последователи применяли и по отношению к процессу формирования хозяйственной культуры Древнего Египта, объявляя ее порождением деспотизма правителей, подчинивших своей административной и идеологической власти широкие массы социальных низов [3]. Отдавая дань уважения пионерам, проложившим путь к осмыслению причин возникновения мобилизационного императива древнеегипетской хозяйственной культуры, заметим, что с высоты научных знаний XXI века предложенные ими аргументы уже не выглядят безупречными.

Прежде всего отметим, что большинство современных антропологов соглашались с утверждением Виттфогеля о необходимости значительных трудозатрат, связанных с осуществлением подготовительных мероприятий, полагая его справедливым по отношению как к заболоченной, так и к засушливой территории [4, р. 145]. Большинство исследователей также находят эмпирические подтверждения важности внешней координации обособленных домохозяйств при проведении ими ирригационных работ. Звучат даже указания на существование связи между степенью централизации государственной власти и уровнем развития ирригации в конкретных областях [5].

В то же время ряд исследователей все же ставит под сомнение адекватность индуктивных выводов Виттфогеля о том, что рост масштабов ирригационного земледелия имеет прямую связь с ростом бюрократии и усилением деспотизма в сфере труда.

Например, Дункан Сайер считает, что создание «гидравлической» экономики совсем не обязательно должно приводить к возникновению «гидравлического» государства. Подробные обоснования этому утверждению он приводит в статье «Средневековые водные пути и гидротехническая экономика: монастыри, города и низины восточной Англии» [4]. Согласно данным, полученным ее автором, средневековая восточная Англия вела «гидравлическое» хозяйство, в то время как, согласно воззрениям самого Виттфогеля, она не подпадала под категорию «гидравлического» государства. В то же время Бонг Канг доказывает на примере ранних централизованных государств Кореи, что вертикальная стратификация общества и подчинение большинства меньшинству могут возникнуть и вне связи с необходимостью проведения ирригационных работ. В статье «Строительство масштабных

водохранилищ и политическая централизация: изучение проблемы на примере древней Кореи» автор доказывает, что процесс политической централизации в корейском королевстве Силла начался задолго до начала проведения масштабных ирригационных работ, а административные центры большинства корейских государств находились далеко от ирригационных систем, чего, согласно логике Виттфогеля, не должно было наблюдаться [6].

К выводам об отсутствии прямой связи между наличием ирригационной экономики и деспотизмом центральной власти приходят антропологи и историки, исследовавшие гидравлические хозяйства, сложившиеся на всем протяжении между крайним Западом и дальним Востоком Евразии. Более того, в результате проведения многочисленных исследований выяснилось, что при создании ирригационных систем во многих случаях не были нужны ни централизация власти, ни вертикальная дифференциация общества, а сами ирригационные системы зачастую создавались отнюдь не в результате плана, а стихийным образом.

Например, антропологи, изучавшие ирригационную экономику ряда восточноафриканских племен, обнаружили, что она была довольно эффективна и без мобилизующих усилий централизованного государства. Функция координации усилий архаичных обществ по созданию и поддержанию в рабочем состоянии ирригационных сооружений вполне успешно выполнялась советом старейшин и общим собранием всех мужчин [7, р. 17—22].

Способность создавать ирригационные системы путем самоорганизации демонстрировалась в древности и населением Средней Азии. Например, в долине Зеравшана общинам удалось сформировать систему взаимосвязанных локальных ирригационных сетей, орошавших территорию общей площадью более тысячи квадратных километров [8, р. 78]. Интересно отметить, что границы возникших в Средневековье среднеазиатских феодальных государств, так же как и в Корею, не совпадали с границами созданных общинами ирригационных систем, что является дополнительным аргументом в пользу не «гидравлической» природы деспотий Центральной Азии [8, р. 79].

Попытку обнаружить связь между ирригацией и концентрацией власти в ходе кросс-культурного исследования предприняла Сюзанна Лиис. В статье «Ирригация и общество» она представила многочисленные эмпирические данные об ирригационной экономике, созданной людьми в разных частях света и в разное время. Однако в результате проведенного исследования наличие такой связи не нашло убедительных подтверждений. Напротив, большое количество антропологических данных могло бы свидетельствовать о противоположном: контроль над гидравлическими сооружениями оказывается эффективным лишь в случае, если он осуществляется на локальном уровне. Усиление же центральной бюрократии, по общему правилу, не только не способствует эффективности ирригационного хозяйства, но и препятствует его развитию [9, р. 364].

Таким образом, данные и выводы современных социологов, культурологов и антропологов способны по-

ставить под сомнение основополагающие утверждения Виттфогеля как о невозможности эффективного ведения ирригационного земледелия без концентрации политической власти, так и о неизбежности возникновения централизованного «деспотического» государства в связи с переходом к гидравлической экономике. Это ослабляет эвристическую ценность и ставит под сомнение полноту виттфогелевского объяснения причин возникновения принуждения к труду на берегах Нила, побуждая исследователя к поиску тех обстоятельств возникновения этого феномена, на которые автор гидравлической теории не обратил внимания.

В попытке обнаружить их присмотримся повнимательнее к особенностям природно-климатических, демографических и социально-экономических процессов, протекавших в Северной Африке и на Ближнем Востоке в эпоху неолита.

Прежде всего заметим, что цивилизация Древнего Египта на деле оказывается не такой уж и древней, как это было принято считать до недавнего времени. Напротив, беспристрастный анализ геологических и археологических данных позволяет заключить, что Египет относительно поздно вступил на путь цивилизованного развития, а победа египтян в гонке с другими ближневосточными обществами за создание централизованного государства объясняется лишь невероятной стремительностью, с которой им удалось перейти к производящему хозяйству и пройти фазу государственного строительства. Интересно заметить, что как длительное отставание протоегиптян в развитии, так и их ошеломительная победа в цивилизационном соревновании с соседями, по-видимому, имеет одну и ту же причину — климатические явления, происходившие на севере неолитической Африки и вызванные ими демографические процессы.

Действительно, природно-демографические условия, сложившиеся на при尼льских территориях, долгое время не способствовали освоению их обитателями производственной деятельности. Более того, около 10 000 лет назад по завершении фазы катастрофических наводнений [10, р. 253—280] в долине Нила не был зафиксирован рост численности населения. Археологи даже отмечают тенденцию депопуляции. Это явление объясняется особенностями изменения климата в регионе.

Как известно, с XVIII по X тысячелетие до н. э. Передняя Азия и Аравийский полуостров были покрыты цветущими садами и саваннами. Дельта Нила, напротив, была совершенно непригодна для ведения производящего хозяйства. Река не оставляла плодородный ил в пойме и дельте, а смывала его в море, где этот необходимый для земледелия ресурс рассеивался течениями [11, р. 628—634]. Песчаная равнина, которую представляли собой берега Нила, могла быть вмещающим ландшафтом разве что для рыбной ловли, но никак не для систематического ведения сельского хозяйства. Принимая во внимание это обстоятельство, не стоит удивляться тому, что современная наука до сих пор не зафиксировала факта существования постоянных поселений на берегах реки

возрастом 12000—8000 лет, за исключением местности, расположенной у второго порога Нила [12, р. 171—199]. Те же поселения, которые были обнаружены, большей частью представляли собой лишь временные стоянки охотников и рыболовов [13, р. 219—223].

Спустя три тысячи лет на смену временным стоянкам приходят сезонные поселения, но характер деятельности обитавших в них людей практически не претерпел изменений: берега Нила по-прежнему осваивались преимущественно рыболовами. Например, в результате раскопок поселения возрастом около 8000 лет в районе аль-Кабе было установлено, что оно также не было постоянным. Люди обитали в нем, скорее всего, с июля по ноябрь и занимались рыболовством на затопленной разливом пойме [14, с. 81].

Подобная демографическая ситуация на берегах реки объясняется тем, что раннеголоценовое потепление и увлажнение климата Африки, произошедшее около 8000 лет назад, делало песчаные берега Нила с их редкой растительностью куда менее привлекательным местом для жизни и ведения хозяйства в сравнении с Сахарой и Сахелем, изобиловавшими флорой и фауной.

О том, что север Африки некогда представлял собой благодатный край, свидетельствуют найденные в современной пустынной местности многочисленные кости животных, а также наскальные рисунки со сценами охоты [15, р. 609—635]. Некоторые артефакты будто бы свидетельствуют в пользу того, что население, обитавшее около 8000 лет назад на территории современных пустынь западного Египта, Ливии и Судана, не только занималось охотой, но и начало осваивать элементы присваивающее-производящей модели хозяйства. Так, некоторые исследователи усматривают в наскальных рисунках того периода образы пастухов, сопровождающих свои стада, а также рассматривают возможность того, что найденные в пустыне россыпи камней с проделанными отверстиями могли применяться жителями Сахары в качестве «якорей» для домашних животных [16]. Ряд специалистов высказывается в пользу того, что одомашнивание крупного рогатого скота могло здесь произойти уже за 7500—7000 лет до н. э. [17].

О более высоком уровне развития хозяйства Сахары и Сахеля говорят и результаты радиоуглеродного анализа предметов быта, найденных на этих территориях. Например, в Сахаре были обнаружены многочисленные предметы, соответствующие уровню развития неолита — каменные зернотерки и наконечники для стрел [18], разнообразие керамические изделия возрастом примерно 9800 — 9200 лет [19, р. 534—543].

Все это позволяет заключить, что «избыток пищи, образовавшийся в пустынях Северо-Восточной Африки с превращением их по окончании ледниковой эпохи в цветущие саванны, обусловил устойчивое предпочтение обитателями раннеголоценового Египта охоты и собирательства в Сахаре трудоемкому освоению неприветливой малоплодородной долины Нила» [14, с. 84].

Суровые условия, наблюдавшиеся за 12000 — 8000 лет до н. э. на территории будущего Египта, не только были причиной ее депопуляции, но и имели другое нега-

тивное следствие. Похоже, дефицит ресурсов порождал здесь многочисленные и ожесточенные столкновения людей в борьбе за выживание [20, р. 954—995], что еще более ограничивало их возможности в социально-экономическом и культурном развитии. О том, что такие столкновения в действительности могли иметь место, говорят археологические находки. Например, более 40 % из 59 костных останков, найденных в могильнике Джебель Сахаба в районе Вади Хальфа, организованном примерно за 10 000 лет до н. э., содержат признаки насильственной смерти. Мужские, женские и детские скелеты имели следы ударов каменными орудиями, их черепа были проломлены, конечности имели многочисленные механические повреждения [21, р. 954—995].

Однако в период 10 000 — 5500 лет до н. э. на фоне «большого увлажнения раннего голоцена» [22] климат в Северной Африке начал меняться. Для Египта эти изменения оказались благоприятными. В это время становится более стабильным сток воды из озер Виктория и Альберт в реку, в результате чего амплитуда колебаний ее уровня существенно снизилась, а русло стало более стабильным. Это создало предпосылки формирования в русле и дельте Нила илистых отложений, необходимых для формирования плодородного почвенного покрова [23, р. 270—271], необходимого для ведения сельского хозяйства. Не случайно именно этим временем датируются первые находки, свидетельствующие о разведении зерновых и бобовых культур [25], а климатические изменения, оказавшиеся благоприятными для территорий будущего Египта, сулили мало хорошего людям, населявшим Сахару, Сахель, Ближний Восток и Аравийский полуостров. Например, произошедшее около 8000 лет назад иссушение на фоне похолодания вызвало коллапс культуры PPNB¹ в Палестине и на Синайском полуострове, существенное снижение хозяйственной и культурной активности на территориях современной Ливийской пустыни и Судана. «Иссушение среднего голоцена» своей высшей точки в Северной Африке достигло приблизительно за 5500 лет до н. э. [25, р. 129—149]. Баланс обеспеченности человека ресурсами сместился в сторону прилиских территорий. Естественным следствием стал отток населения прежде всего из пустыни к западу от Египта [26], и приток на берега Нила, территории, которые испытали на себе резкое уплотнение человеческой массы. В свою очередь миграционные процессы, приобретшие на территории Северной Африки в конце V — начале IV тысячелетия до н. э. массовый характер, не могли не сказаться на особенностях становления производящей культуры на территориях, ставших впоследствии вмещающим ландшафтом для египетского государства.

Так, при увеличении демографической нагрузки в дельте и пойме Нила, вероятно, стало проявляться правило, согласно которому «чем больше относительное число потребителей, тем больше каждый производитель

¹ Докерамический неолит Б (Pre-Pottery Neolithic B, PPNB) — ранне-неолитическая культура Леванта докерамического периода, 9—7 тысячелетия до н. э.

(в среднем) должен работать, чтобы обеспечить приемлемый конечный продукт на душу в домохозяйстве в целом» [27, с. 97—100]. Иными словами, в рассматриваемый период времени территории вокруг Реки поразили социально-экологический кризис [28], связанный с падением обеспеченности населения жизненными ресурсами.

Следует иметь в виду, что ни экономическая теория, ни социология не утверждают, что увеличение демографической нагрузки на территорию обязательно должно приводить к падению жизнеобеспеченности людей. Напротив, их обеспеченность ресурсами может даже повышаться — но при условии опережающего роста производительности труда. Определены сегодня и два основных пути решения этой задачи. К ним относятся развитие средств производства и разделение труда.

Первый из них связан с совершенствованием орудий труда, открытием новых материалов, новых технологий их обработки и способов присвоения ресурсов. Но у нас нет оснований думать, что в процессе перехода к производящему хозяйству протоегиптяне имели возможность встать на этот путь. Уровень производительных сил обитателей берегов Нила был в ту пору невысоким, и оттого не мог обеспечить скачка «производящих» технологий. Например, если историки располагают данными о постоянном совершенствовании технологий индивидуального труда собирателя и охотника на берегах Реки, то у них нет свидетельств о том, что аналогичными темпами совершенствовались технологии ведения протоегиптянами коллективного производящего труда. В частности, известно, что в VI тысячелетии до н. э. в пойме Нила наблюдалось постоянное усовершенствование способов и средств рыбной ловли [22], в то время как не было зафиксировано видимых изменений средств труда, которые могли использоваться людьми при ведении сельского хозяйства и животноводства. Показательно в связи с этим отсутствие в культуре Буто-Маади, относящейся к IV тысячелетию до н. э. и непосредственно предшествовавшей возникновению государства в Египте, признаков использования в хозяйственной деятельности серпа [29].

Рост производительности труда протоегиптян на основе развития средств производства не могли обеспечить и технологии, которыми располагали их соседи. Например, культура раннего Хартума, созданная на пойменных территориях долин в слиянии Голубого и Белого Нила [30, р. 281—362], которая, по мнению ряда исследователей, и является предтечей неолита на Ниле, также не была еще в полной мере «производящей». Населявшие эти земли люди, по всей видимости, вели полуседлый образ жизни, размещая свои сезонные стоянки на пойменных землях в сезон между разливами реки. При этом на территории поселений не было найдено очагов, обнаруженные строения не имели опор из столбов, не было также обнаружено достоверных доказательств разведения домашних животных и культивирования растений. Археологические данные свидетельствуют о том, что основным видом хозяйственной деятельности хартумцев была охота на речных животных и рыболовство при помощи костяного

гарпуна с зазубринами, а также сети и лука со стрелами [31, р. 145—166]. Тем самым археологические данные не дают оснований считать, что культура берегов Нила и окружающих его территорий имела производящий характер и что свойственные ей средства труда и технологии могли обеспечить рост производительности труда на территории будущего Египта.

Не имея возможности ответить на вызов демографической нагрузки качественным технологическим скачком, протоегиптяне, вероятно, гипотетически могли бы встать на альтернативный путь повышения производительности труда — на путь его глубокого разделения. Действительно, современная экономическая теория и социология исходят из того, что «объединенные усилия более эффективны и производительны, чем изолированная деятельность самодостаточных индивидов» [32, с. 129], и указывают на позитивную функцию разделения труда — вызываемый этим процессом рост производительности. Важно отметить, что предпосылки для инициирования этого процесса на берегах неолитического Нила имелись, поскольку плотность населения и накал борьбы за жизнь на вмещающем ландшафте будущего Древнего Египта росли, а, согласно Эмилю Дюркгейму, «всякое уплотнение социальной массы, особенно если оно сопровождается ростом населения, с необходимостью вызывает прогресс разделения труда» [33, с. 250].

Утверждение классика социологии о зависимости степени социальной дифференциации от плотности населения находит убедительные эмпирические подтверждения в исследованиях современных антропологов. Например, на количественном уровне зависимость эта была выявлена А.В. Коротаевым [34], использовавшим корреляционный анализ данных о социокультурных характеристиках 165 народов разных стран и эпох, описанных Джорджем Питером Мердоком [35]. Но вот только сценарий, по которому процесс профессиональной дифференциации протекал на берегах реки, существенно отличался от того, что был описан в классических работах экономистов и социологов XIX века.

Вспомним, к примеру, как разделение труда в каменном веке представлял себе Адам Смит. Действуя в рамках европейской научной парадигмы и основываясь на знаниях своей эпохи, Смит объявлял разделение труда стихийным самоорганизующимся процессом. В своей монографии он рассуждал так: «Склонность к обмену породила первоначально <...> разделение труда. В охотничьем или пастушеском племени один человек, например, выделяет луки и стрелы с большей быстротой и ловкостью, чем кто-либо другой. Он часто выменивает их у своих соплеменников на скот и дичь; в конце концов, он видит, что может получить таким образом больше скота и дичи, нежели охотой. Соображаясь со своей выгодой, он делает изготовление луков и стрел своим главным занятием и становится, таким образом, своего рода оружейником <...> Таким же путем третий становится кузнецом или медником, четвертый — кожевником или дубильщиком шкур или кож, главных частей одежды дикарей» [36, с. 490].

Подобная картина разделения труда в первобытном племени может сегодня показаться реалистичной только неискушенному читателю. Современный социолог и антрополог скорее посчитают, что описанная классиком модель дифференциации видов хозяйственной деятельности не могла воплотиться на берегах неолитического Нила. Прежде всего потому, что великий британский теоретик, вероятно, основывался на неверных исходных допущениях, наделив первобытных людей чертами, свойственными его современникам: эгоизмом, рационализмом, склонностью к инновациям, независимостью в принятии решений. С позиции современного знания куда более реалистичной выглядит методологическая посылка Карла Маркса, который утверждал, что «чем больше мы углубляемся в историю, тем в большей степени <...> производящий индивидуум выступает несамостоятельным, принадлежащим более обширному целому» [1, с. 710].

Марксово представление о социальном агенте каменного века в XX столетии было детализировано благодаря исследованиям антропологов и этнографов. В итоге сегодня мы с высокой степенью уверенности можем повторить вслед за Марселем Моссом, что на заре человечества основными субъектами хозяйственной деятельности выступали отнюдь «не индивиды, а коллективы; участвующие в договоре являются юридическими лицами: это кланы, племена, семьи, которые встречаются и сталкиваются друг с другом группами либо непосредственно, либо через посредничество своих вождей, либо обоими способами одновременно» [37, с. 88—89]. Принимая во внимание, что смитовский образ «экономического человека», вероятно, мог только отдаленно походить на действительный портрет протоегиптянина, выражавшего в своих действиях не столько собственные интересы, сколько интересы своей группы, несложно понять, что основанный на самоорганизации механизм разделения труда в условиях неолитического Египта лишился бы своей энергии — индивидуализма и эгоизма независимых хозяйственных агентов — и попросту не смог бы работать.

Адекватное представление о механизме социально-профессиональной дифференциации в обществе протоегиптян может проистекать из понимания двух обстоятельств.

Во-первых, кажется весьма сомнительным, чтобы в обществе протоегиптян система разделения труда могла поддерживаться механизмом распределения жизненных благ, описанным Смитом. Безусловно, механизм доставки ресурсов жизнеобеспечения до хозяйственного агента, вовлеченного в процесс разделения труда, должен был существовать и в те далекие времена. Ведь тогда — как, впрочем, и сегодня — носитель узкой экономической функции не располагал возможностью самостоятельно обеспечить себя всем комплексом жизненных средств, поскольку специализировался на производстве лишь одного из них. Но едва ли способы распределения жизненных ресурсов у протоегиптян были связаны с бартером или представляли собой какую-либо иную разновидность «рыночных» транзакций.

Сделать такое предположение несложно, если принять во внимание специфику основного «ресурса — посредника», который был способен обеспечить жизнедеятельность хозяйственных агентов каменного века, — еды. Дело в том, что практически во всех исследованных культурах, предшествующих цивилизации, на торговлю пищей накладывался запрет. В большинстве примитивных обществ еда имела сакральное значение, а ее передача являлась символическим средством выражения дружелюбия, а иногда подчинения, и оттого не рассматривалась в качестве средства платежа.

Например, согласно Гиффорду, в исследованных им племенах помо обмену или продаже подлежали только изделия ручного ремесла, но никак не пища. Она могла преподноситься лишь в дар, передаваться родственникам или даже чужакам как знак добрых намерений и благожелательности [39, р. 287—390]. Аналогичные наблюдения фиксировали Альфред Крёбер, исследовавший культуру индейцев Калифорнии [40], Филипп Драккер, изучивший быт и обычаи племени толова-тутутни [41, р. 221—300], Хортенс Поудермейкер, описавший культуру племени лезу [42, р. 195], и многие другие. Обменные операции с едой не поощрялись даже в обществах с весьма сложной социальной структурой и развитой торговлей. Подтверждение этому мы можем найти у Роберта Спенсера, отмечавшего, в частности, что эскимосы Аляски, подобно менее развитым племенам лесов жаркого пояса, старались исключить пищу из торговли и даже в ходе торговых операций обменивались ею только как подарками для закрепления сделок [43, р. 204—205].

Применив метод научной реконструкции, несложно допустить, что общество протоегиптян, вероятнее всего, не было исключением из представительного списка первобытных обществ, где правил императив запрета на обменные операции с едой. Но если это так, то на вмещающем ландшафте будущего Древнего Египта дифференциация видов деятельности стала поддерживаться механизмом распределения еды, базирующимся на «нерыночных» основаниях. Такой альтернативный механизм мог быть основан на широком применении практик перераспределения, сформировавшихся в рамках института вожества. Маршалл Салинз называл их «редистрибуцией» и определял как «сбор с членов группы, часто идущий в одни руки, с последующим перераспределением в пределах той же группы» [44, р. 173]. Сбор этот производился родовой аристократией, располагавшей необходимыми для этого средствами социального контроля и аппаратом принуждения, а также легитимированными правами «распоряжаться трудом и сельскохозяйственной продукцией дворов в своих владениях» [44, р. 298].

Несложно понять, что в условиях запрета, наложенного на торговлю едой, централизованное перераспределение могло оказаться едва ли не единственным способом доставки жизненных благ до хозяйственных агентов, специализирующихся на выполнении узкой экономической функции в хозяйственной системе каменного века. Не случайно многие архаические куль-

туры, доросшие до вождества, создавали механизмы поддержания дифференциации видов хозяйственной деятельности, которые базировались на «нерыночных» принципах, и допускали широкое применение практик централизованного перераспределения жизненных благ. И если иметь в виду, что в эпоху неолита общество протоегиптян успело сформировать институт вождества, то кажется легко объяснимым, почему обитатели Реки в рассматриваемый период времени могли сделать выбор в пользу именно этого способа циркуляции ресурсов в экономике, именно такого средства поддержания в ней системы разделения труда.

Второе обстоятельство, важное для формирования адекватных представлений о механизме социально-профессиональной дифференциации в обществе протоегиптян, проистекает из понимания мотивов, которые были способны побудить хозяйственных агентов неолитического Нила включиться в систему разделения труда. Думается, что в реальности мотивы эти сильно отличались от того, как их описывал Смит. Основываясь на знаниях современной антропологии, можно предположить, что эти мотивы лежали скорее не в экономической, а в социальной плоскости.

Интересно заметить, что в большей степени общественную, нежели социальную природу носили даже наиболее «рыночные» из хозяйственных трансакций каменного века — обменные операции. Так, один из родоначальников экономической антропологии Карл Поланьи отмечал, что «ничто не могло быть менее убедительным для философа *Gemeinschaft*, нежели смитовское предположение о склонности к обмену, якобы присущей индивиду. Обмен <...> возник из потребностей разросшейся семьи, члены которой первоначально сообща пользовались вещами, которыми сообща и владели. Когда их численность возросла, и они были вынуждены поселиться порознь, то вдруг обнаружилось, что им не хватает каких-то вещей, которыми они ранее пользовались сообща и которые теперь приходится получать друг у друга. В результате они стали делиться друг с другом. Короче, взаимность такой помощи достигалась в форме бартера» [38, с. 43].

Мотивы действий хозяйственных агентов каменного века, не связанных с обменными операциями, как следует полагать, были еще более далеки от сферы рынка и оттого скорее были встроены в отношения не эквивалентной, а генерализованной реципрокности.

Это предположение хорошо вписывается в теоретические построения Карла Поланьи, который отмечал: «реципрокность как форма интеграции становится значительно более мощной в силу своей способности использовать перераспределение и обмен в качестве вспомогательных методов. Она может достигаться посредством распределения трудового бремени в соответствии с определенными правилами перераспределения. Аналогично реципрокность иногда достигается посредством обмена в установленных пропорциях, который выгоден партнеру, испытывающему необходимость в чем-либо <...>. В результате в рыночных экономиках две формы инте-

грации — реципрокность и перераспределение — работают вместе <...>» [45, с. 72].

Важно подчеркнуть, что утверждение о существовании основанной на редистрибуции генерализованной реципрокности имеет не только теоретические, но и эмпирические основания, что было засвидетельствовано антропологами и этнографами. Так, в ходе наблюдения за редистрибутивными практиками неолитических племен специалисты сделали вывод, что вожди, по общему правилу, имели не только права по отношению к участникам возглавляемой ими группы, но и обязанности. Получив в свое распоряжение пищевые ресурсы, вождь обычно распоряжался ими во благо всей группы, стремясь поддерживать достаточный уровень жизнеобеспечения ее членов. В свою очередь лица, передававшие вождю жизненные ресурсы, не требовали ничего взамен, напроочь лишая такую трансакцию какого-либо «коммерческого» смысла и, следовательно, не противопоставляя ее существовавшим в первобытных племенах культурным императивам. Делая подношения, они лишь символически подтверждали легитимность института вождества и выражали свою готовность разыгрывать отведенные им социальные роли.

Если подобные практики имели место на берегах Реки, то они являлись проявлением своего рода реципрокного обмена, в ходе которого все его участники получали свое: вожди — знаки подтверждения своей власти и относительно постоянный состав группы, а участники группы — относительно стабильную обеспеченность жизненными благами и чувство сопричастности. В такой системе отношений редистрибуция переставала выполнять исключительно экономические функции и становилась важной составляющей в механизме социальной солидарности, способом ее выражения. Все это дает нам основания полагать, что основным мотивом, побуждавшим протоегиптян к участию в разделении труда, могло стать отнюдь не желание получить выгоду от торговли результатами своего труда, а скорее конформное стремление к добросовестному исполнению отведенных им социальных ролей, к выполнению порученной экономической функции.

Приведенные аргументы позволяют предпринять попытку воссоздания контуров механизма разделения труда на берегах неолитического Нила. Так, имеются основания полагать, что в основе этого процесса лежали отношения реципрокности, а поддерживался он практиками централизованного перераспределения жизненных средств. При этом редистрибутивные практики не только становились основой для разделения труда, но и способствовали росту структурной и функциональной дифференциации неолитического общества. Ведь, как отмечал Поланьи, «реципрокность обозначает перемещения между соответствующими точками в симметричных группах; перераспределение представляет собой акты «стягивания» товаров центром с их последующим перемещением из центра <...>. Следовательно, реципрокность предполагает наличие симметрично расположенных групп; перераспределение зависит от существования в группе определенной степени централизованности» [45, с. 69]. Принимая такую логику,

можно заключить, что «если некая группа вознамерится построить свои экономические отношения на реципрокной основе, [то] для достижения своих целей она должна будет разбиться на подгруппы, члены которых смогут идентифицировать друг друга в качестве таковых» [45, с. 71]. При этом «чем более тесны связи в рамках более крупной единицы, тем более разнообразны подгруппы, в которых может эффективно действовать система перераспределения» [45, с. 73].

Действие описанного Поланьи механизма структурно-функциональной дифференциации в условиях политической централизации, имманентно свойственной вождеству, вероятно, дополнялось силовым давлением протоегипетской аристократии. Вожди имели необходимые социальные ресурсы для того, чтобы «сделать для человека службу другому человеку сутью своего статуса (путем применения уже) не экономической, а политической власти» [38, с. 29]. Используя свои ресурсы, вожди ломали автономию домохозяйств в сфере собственности и тем самым ускоренно вовлекали их в процесс разделения труда. Доводы в пользу такого предположения содержатся в результатах антропологических исследований современных нам племен. Например, Салинз, сравнивая относительно «передовые» формы организации общественной жизни в Полинезии с относительно «отсталыми» формами социальной интеграции Меланезии, отмечал: «Более высокий потенциал полинезийских вождей в точности соответствует большему давлению, которое они способны осуществить на производство семейного хозяйства, одновременно увеличивая прибавочный продукт и направляя его на более широкое разделение труда, совместное строительство, масштабные церемониальные и военные акции. Полинезийские вожди были более эффективным инструментом общественного сотрудничества на экономическом, политическом, да на самом деле и на всех культурных фронтах» [44, р. 303].

Приведенные аргументы могут служить основой для понимания причин возникновения мобилизационного императива в хозяйственной культуре Древнего Египта, которое в своей основе отличается от виттфогелевского. Как мы могли видеть, в эпоху неолита вмещающий ландшафт будущей древнеегипетской цивилизации принял потоки мигрантов из окружающих регионов. Это привело к повышению демографической нагрузки на территорию и к резкому сокращению обеспеченности населения жизненными средствами. В силу исторических причин протоегиптяне не имели возможности осуществить прорыв в развитии производящих технологий и тем самым сократить дефицит ресурсов жизнеобеспечения. Дефицит мог быть преодолен только в результате создания системы разделения труда, базирующейся на централизованном перераспределении и поддерживающейся институтами вертикально интегрированного общества. Это позволило повысить уровень согласованности действий домохозяйств, производящих жизненные средства. Ведь координация могла бы «оказаться непростым делом при независимости управления отдельными стадиями произ-

водства» [46, с. 48]. При этом она становилась особенно важной в условиях социально-экономического кризиса, который «усиливает приверженность каждого домохозяйства своим собственным интересам и не стимулирует производство для других» [27, с. 95]. И оттого в условиях повышения демографической нагрузки на территорию и вызванного ею дефицита жизненных ресурсов можно было бы считать естественным отход протоегиптян от «мелкой анархичности домашних производственных групп» и их выбор в пользу «более мощных сил и более крупных организаций, институтов социально-экономического характера, которые связывают один дом с другим и подчиняют все их общему интересу» [27, с. 97].

Несложно понять, что повышение производительности труда, обеспеченное ростом централизации политической власти нильской аристократии, с неизбежностью должно было сопровождаться процессом вертикальной дифференциации общества протоегиптян, увеличением социальной дистанции между представителями различных социальных страт, возникновением практик принуждения к труду. Завершенной формой воплощения этой тенденции на берегах Нила стала мобилизационная экономика, основанная на обязательном участии людей в периодически сменяющих друг друга видах сезонных работ и приводящаяся в движение не эгоизмом независимого хозяйственного агента, а его установками на исполнение служебного долга, подкрепленными силой идеологического и административного давления.

Вероятно, не следует думать, что неолитические племена поймы и дельты Нила сознательно выбрали для себя подобный путь развития. Можно лишь отчасти согласиться с мнением, согласно которому «среди разнообразия локальных ландшафтно-экологических ниш позднеледниковой долины Главного Нила бродячие или полуседлые группы ее населения <...> располагали “выбором” множества вариантов <...> жизнеобеспечения» [47]. Наш анализ показывает, что племена эти были все же весьма ограничены в своих стратегических решениях, которые во многом предопределялись характером климатических, биосферных и демографических процессов, протекавших на берегах Нила, а также на окружающих его территориях Северной Африки в XVIII — VI тысячелетиях до н. э. Находясь под прессом демографической нагрузки на территорию и оказавшись перед лицом социального катаклизма, протоегиптяне в ходе неолитической революции нашли едва ли не единственно возможный выход из социально-экономического кризиса. Они создали новый тип социальной солидарности, основанный на императиве исполнения служебного долга, предполагавший перераспределение ответственности за принятие хозяйственных решений от домохозяйств в пользу менеджеральной аристократии и требовавший широкого распространения практик обязательного участия в общественных работах всех слоев населения.

Эта социальная инновация имела решающее значение для будущего Древнего Египта, так как обеспечила создание структурных, культурных и институциональных

условий для роста эффективности хозяйства протоегиптян, обеспечив ускоренное разделение труда, существенное повышение его интенсивности и производительности. Важно учитывать также, что принятие императивов мобилизационной экономики помогло населению берегов Реки решить не только текущие задачи выживания. В дополнение египтяне получили важные стратегические преимущества в конкурентной борьбе с окружающими их племенами. Ведь построение прочной материальной базы для устойчивого социального воспроизводства и институциональное закрепление практик социальной иерархии позволили им первыми на Ближнем Востоке создать централизованное государство и на протяжении многих столетий демонстрировать свое культурное и политическое доминирование в регионе.

Список литературы

1. Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 12.
2. Wittfogel K.A. Oriental despotism: a comparative study of total power. — New Haven; London: Yale University Press, 1957.
3. Хрестоматия по истории Древнего Мира / под ред. В.В. Струве. — Т. 1: Древний Восток. Введение. — М.: Учпедгиз, 1950.
4. Sayer D. Medieval waterways and hydraulic economics: monasteries, towns and the East Anglian fen // World Archaeology. — 2009. — Vol. 41, № 1.
5. Price D.H. The evolution of irrigation in Egypt's Fayoum Oasis: state, village and conveyance loss: Ph.D. University of Florida. — 1993.
6. Kang B.W. Large-scale reservoir construction and political centralization: a case study from ancient Korea // Journal of Anthropological Research. — 2006. — Vol. 62, № 2.
7. Davies M. Wittfogel's dilemma: heterarchy and ethnographic approaches to irrigation management in Eastern Africa and Mesopotamia // World Archaeology. — 2009. — Vol. 41, № 1.
8. Stride S., Rondelli B., Mantellini S. Canals versus horses: political power in the oasis of Samarkand // World Archaeology. — 2009. — Vol. 41, № 1.
9. Lees S.H. Irrigation and society // Journal of Archaeological Research. — 1994. — Vol. 2, № 4.
10. Butzer K.W. Pleistocene History of the Nile Valley in Egypt and Lower Nubia // The Sahara and the Nile: Quaternary Environments and Prehistoric Occupation in Northern Africa / M. A. J. Williams, H. Faure (eds.). — Rotterdam: Balkema, 1980.
11. Stanley D.J., Warne A.G. Nile Delta: Recent Geological Evolution and Human Impact // Science. — 1993. — Vol. 260, № 5108.
12. Connor R.D., Marks A.E. The Terminal Pleistocene on the Nile: The Final Nilotic Adjustment // The End of the Paleolithic in the Old World / L.G. Straus (ed.). — Oxford: British Archaeological Reports, 1986.
13. Wendorf F.A., Schild R., Haas, H. A New Radiocarbon Chronology for Prehistoric Sites in Nubia // Journal of Field Archaeology. — 1979. — № 6.
14. Прусаков Д.Б. О причине «позднего» перехода к неолиту. // История и современность. — 2005. — № 2.
15. Rhotert H. Libysche Felsbilder. — Darmstadt: Wittich, 1952.
16. Pachur H.-J. Tethering Stones as Palaeoenvironmental Indicators // Sahara. — 1991. — № 4.
17. Banks K.M. Climates, Cultures, and Cattle / Department of Anthropology. Institute for the Study of Earth and Man, Southern Methodist University. — New Delhi, 1984.
18. Mori F. Tadrart Acacus. Arte rupestre e culture del Sahara preistorico. — Torino: Einaudi, 1965.
19. Nelson K. The Pottery of Nabta Playa: A Summary // Holocene Settlement of the Egyptian Sahara. F.A. Wendorf, R. Schild, (eds.). — New York: Kluwer Academic Plenum Publishers, 2001. — Vol. 1.
20. Wendorf F.A. The Prehistory of Nubia. — Dallas: Fort Burgwin Research Center and Southern Methodist University Press, 2001. — Vol. 2.
21. The Prehistory of Nubia Wendorf F. A. (ed.). — Dallas: Fort Burgwin Research Center and Southern Methodist University Press, 1968. — Vol. 2.
22. Midant-Reynes B. The Prehistory of Egypt: From the First Egyptians to the First Pharaohs. — Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
23. Williams M.A.J. Age of Alluvial Clays in the Western Gezira, Republic of the Sudan // Nature. 1966. — Vol. 211.
24. Шнирельман В.А. Возникновение производящего хозяйства: проблема первичных и вторичных очагов. — М.: Наука, 1989.
25. Lubel D. Late Pleistocene — Early Holocene Maghreb // Encyclopedia of Prehistory // N. Peregrine, M. Ember (eds.). — New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2001. — Vol. 1.
26. Hassan F.A., Holmes D. L. The Archaeology of the Umm el-Dabadiid Area, Kharga Oasis, Egypt. — Cairo: Geological Survey of Egypt, 1985.
27. Салинз М. Экономика каменного века. — М., 1999.
28. Кульпин Э.С. Человек и природа в Китае. — М.: Наука, 1990.
29. Rizkana I., Seeher J. Maadi II: The Lithic Industries of the Predynastic Settlement. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1988.
30. Late Quaternary Depositional History of the Blue and White Nile Rivers in Central Sudan // The Sahara and the Nile: Quaternary Environments and Prehistoric Occupation in Northern Africa // M.A.J. Williams, H. Faure (eds.). — Rotterdam: Balkema, 1980.
31. Arkel A.J., Ucko P.J. Reviews of Predynastic Development in the Nile Valley // Current Anthropology. — 1965. — № 6.
32. Мизес Л. Человеческая деятельность: трактат по экономической теории. — М.: Социум, 2012.
33. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. — М.: Наука, 1996.
34. Коротаев А.В. Математическое моделирование Мир-Системы: демография, экономика, культура. — 2-е изд. — М.: КомКнига/URSS, 2007.
35. Murdock G.P. Africa: Its peoples and their culture history. — New York: McGraw-Hill, 1959.
36. Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов. — М.: Соцэкгиз, 1962.
37. Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. — М.: Вост. лит., 1996.
38. Поланьи К. Аристотель открывает экономику // Истоки: экономика в контексте истории и культуры. Вып. 5 / гл. ред. Я.И. Кузьмина; зам. гл. ред. В.С. Автономова; ред. О.И. Ананьина и др. — М.: Изд. дом ГУ-ВШЭ, 2004.
39. Gifford E.W. Clear Lake Pomo Society // University of California Publications. American Archaeology and Ethnology. — 1926.
40. Kroeber A.L. Handbook of the Indians of California / Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. — Washington: U.S. Government Printing Office, 1925.

41. *Drucker Ph.* The Tolowa and their Southwest Oregon Kin. Ber Keley (Calif): University of California Press, 1937.
42. *Powdermaker H.* Life in Lesu. — N.Y.: Norton, 1933.
43. *Spencer R.* The North Alaskan Eskimo: A Study in Ecology and Society. — Washington: U. S. Government Printing Office, 1959.
44. *Sahlins M.* Poor Man, Rich Man, Big Man, Chief; Political Types in Melanesia and Polynesia // *Comparative Studies in Society and History*. — 1963. — Vol. 5, N 3.
45. *Поланьи К.* Экономика как институционально оформленный процесс // *Экономическая социология*. — 2002. — Т. 3. — № 2.
46. *Уильямсон О.* Вертикальная организация производства: соображения по поводу неудач рынка // *Теория фирмы* / под ред. В.М. Гальперина. — СПб.: Экономическая школа, 1995.
47. *Прусаков Д.Б., Большаков А.О.* Рец. на кн.: Т.А. Шеркова Рождение Ока Хора: Египет на пути к раннему государству. М.: Праксис, 2004 // *Вестник древней истории*. — 2006. — № 1. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cesras-belova.narod.ru/part8.html>

УДК 94(55)
ББК 63.3 (5)(5Ирн)

Е.В. ДУНАЕВА

РОССИЯ И ИРАН: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ПРОБЛЕМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

История культурного взаимодействия России и Ирана насчитывает несколько веков. Однако в настоящее время уровень культурно-гуманитарного сотрудничества значительно отстает от уровня развития политических отношений и в определенной степени сдерживает дальнейшее развитие контактов двух стран. Несмотря на то, что целый ряд факторов сближает народы России и Ирана и оба государства прилагают усилия для развития культурного диалога, исторически сформировавшиеся предрассудки, политические обстоятельства и идеологические подходы ограничивают межкультурное взаимодействие.

Ключевые слова: российско-иранские отношения, взаимовлияние культур, исламская революция, евразийство, культурное представительство ИРИ в Москве, диалог «Православие — Ислам», Туркманчайский договор, информационные каналы.

В условиях формирования нового глобального миропорядка возрастает роль межкультурного взаимодействия, которое способствует достижению взаимопонимания между народами и государствами, сближению их позиций и созданию новой модели отношений, основанной на доверии. В мире возросло понимание того, что использование культурного потенциала во внешней политике укрепляет фундамент для развития сотрудничества и реализации своих интересов, так как упрочение взаимопонимания и сглаживание противоречий невозможно без формирования позитивного образа страны за рубежом, которое осуществляется преимущественно по культурным каналам. Можно говорить и о том, что любые контакты между представителями разных народов и государств: дипломатические, политические, информационные, торговые, научные, гуманитарные, а также контакты на личностном уровне выступают как формы межкультурной коммуникации. Глобализация расширяет границы и области взаимодействия, то есть придает больший динамизм межкультурной коммуникации.

Уровень межкультурной коммуникации определяется процессами, происходящими в области культурного обмена. История многовековых отношений России и Ирана

знает периоды достаточно активного культурного взаимодействия. Этап соприкосновения (некоторые культурологи называют его «нулевым этапом») культур двух народов был пройден много столетий назад, когда было положено начало развитию торговых и политических связей. В результате отдельных контактов представителей Киевской Руси и государств, расположенных на территории современного Ирана, — наследников древней и высоко-развитой цивилизации, начиналось первое знакомство с культурой друг друга. Установление постоянных дипломатических отношений между Московским и Сефевидским государствами в 1552—1553 годах и начавшийся процесс сближения территорий двух государств в результате войн и мирных соглашений, приведший к формированию в XIX веке протяженной общей границы, и последовавшее проникновение русских в Иран значительно расширили области взаимодействия культур. Так, в России было положено начало преподаванию персидского и турецкого языков.

Повышенный интерес российского общества к восточным странам, воспринимавшимся как экзотические, привел к развитию коллекционирования произведений искусства народов Востока. В конце XVIII века русские читатели

получили возможность ознакомиться с образцами классической персидской поэзии. Хотя первые переводы на русский язык иранских поэтов были сделаны с французского, можно говорить об установлении контактов в литературной сфере, которые привели к «медовому месяцу» во взаимодействии двух культур, продолжавшемуся с середины XIX по начало XX века. Иранские мотивы получили широкое распространение в русской классической литературе.

Более тесное знакомство иранского общества с русской культурой относится к середине XIX века, когда в Иране начали воспринимать европейскую культуру, а русская культура рассматривалась как ее составная часть. В начале XX века в Иран стали проникать русские либерально-демократические и революционные идеи, что дало толчок развитию просветительской деятельности, зарождению прогрессивной прессы и новых форм литературы.

В первые годы XX века иранцы знакомятся с русской литературой — на персидский язык переводятся произведения А. Грибоедова, Л. Толстого, А. Пушкина, А. Чехова. В этот период в стране сформировалась русская община, представители которой внесли значительный вклад в развитие театрального искусства, живописи, фотографии, архитектуры Ирана в начале XX века. О тесном соприкосновении двух культур свидетельствуют и многочисленные русские заимствования в персидском языке, вошедшие в него в эти годы. Особо стоит отметить, что культурные контакты представителей двух народов осуществлялись преимущественно на неофициальной основе, то есть путем межличностного взаимодействия, через практику и прямой контакт.

Культурный обмен между двумя государствами продолжился и в 1930—1970 годы, хотя шахский Иран и СССР представляли противоположные общественно-политические системы, политические связи которых были ограниченными. Несмотря на идеологическую несовместимость культурный диалог в сфере искусства, литературы, спорта, науки, образования развивался. Однако в этот период все контакты осуществлялись на государственном уровне, проходили под строгим контролем и ограничивались определенными областями.

В обеих странах были созданы Общества по развитию культурных связей. Высокая активность Советского Союза в деле пропаганды достижений социалистической системы по каналам этого Общества объяснялась тем, что в Иране сохранялся интерес к русской культуре, поскольку некоторые слои населения были связаны с Россией. Узкая прослойка интеллигенции, которая еще до образования СССР имела связи с Россией или с русской диаспорой в Иране, знала русский язык. В эту группу входили представители народов Кавказа и Средней Азии, выселенные из СССР в 1930-е годы, или те, чьи родственники жили на его территории. Представители демократически настроенной общественности Ирана также стремились больше узнать о достижениях страны социализма. В конце 1940-х — начале 1960-х годов представительство Советского общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами в Тегеране было одним из центров

культурной жизни иранской столицы. При нем работали курсы русского языка, библиотека. Регулярно демонстрировались советские фильмы, некоторые из которых были дублированы на персидский язык и демонстрировались в кинотеатрах страны. Выступали музыкальные коллективы из разных республик СССР. На гастроли в Иран приезжал советский цирк. Советский Союз оказывал Ирану помощь в подготовке квалифицированных кадров и создании профессионально-технических училищ. Еще в годы Второй мировой войны в Тегеране Советский Красный Крест открыл больницу.

В Советском Союзе пристальное внимание уделялось развитию иранистических исследований, советские ученые внесли значительный вклад в изучение иранского культурно-исторического наследия, перевели на русский язык многочисленные произведения иранских авторов, создали словари. На персидский язык переводились произведения советских авторов. В Тегеране был открыт магазин советской книги.

В Иране переводили произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Чехова, Ф. Достоевского, А. Толстого, Н. Гоголя и других русских писателей. О большом интересе к русской литературе может свидетельствовать тот факт, что роман «Преступление и наказание» переводился на персидский язык пять раз. «Война и мир» пережила десять переводов, а «Анну Каренину» переводили двадцать раз [1, с. 56]. Пьесы Чехова ставили иранские театральные коллективы. Иранцы проявляли интерес и к опальным в СССР авторам — переводили Б. Пастернака и А. Солженицына.

Тем не менее, говоря о межкультурном взаимодействии двух стран в этот период, следует отметить, что оно носило официальный характер и затрагивало узкие слои общества.

Последние два десятилетия XX века оказались одним из самых тяжелых периодов в отношениях двух государств. После Исламской революции 1979 года новая иранская власть, положившая в основу своего внешнеполитического курса лозунг «Ни Запад, ни Восток, а ислам», в значительной степени ограничила свои связи с коммунистическим режимом СССР и потребовала закрыть его культурное представительство, больницу, в значительной степени ограничило торгово-экономические связи. Советский Союз, проповедующий атеизм, стал ассоциироваться в Иране с полюсом силы, противостоящим исламу. Со своей стороны советское руководство, обеспокоенное возможностью проникновения исламских идей в пограничные с Ираном республики СССР, также ограничило культурно-гуманитарные контакты с Исламской республикой Иран (ИРИ). У народов двух стран не было шансов на общение. По мнению иранского ученого Б. Амирахмадияна, за последние 35 лет «культурные контакты России и ИРИ так и не смогли достичь предреволюционного уровня» [2, с. 79].

Некоторое оживление политических связей и торгово-экономического сотрудничества РФ и ИРИ в начале 1990-х годов прошлого века не привело к активизации культурной составляющей в их отношениях, хотя после от-

каза России от коммунистической идеологии, с точки зрения иранцев, основная преграда на пути восстановления связей была устранена [3, с. 66—67]. В те годы Россия, в которой происходила смена социально-политической и культурной парадигмы, проявляла больший интерес к культурным контактам с Западом и ориентировалась преимущественно на западные ценности.

Однако поиски каждым из государств своего места в мировом сообществе подталкивали их к сближению. С середины 1990-х годов в России предпринимались попытки осознания собственной идентичности и самобытности, разработки национальной идеи. В этом контексте одной из наиболее популярных стала концепция евразийства — не только как культурно-историческая и философская, но и как геополитическая. Ее последователи отводили России роль моста между Западом и Востоком, что предусматривало ее тесное взаимодействие с соседними государствами Азии. Такой подход нашел живой отклик среди оппонентов идеи исключительного сближения с Западом. К концу 1990-х годов интерес к восточному направлению проявился во внешнеполитической линии страны. К этому времени в России укрепилось понимание того, что опасения отдельных кругов относительно насильственного распространения Ираном исламских идей на Кавказе, в Центральной Азии и в южных районах России не оправдались. Проявилось совпадение позиций и интересов России и ИРИ по целому ряду глобальных и региональных проблем, что привело к расширению их политических отношений и развитию торгово-экономического сотрудничества, следствием чего стало постепенное восстановление контактов и в культурной сфере, однако развитию таких контактов не уделялось должного внимания.

Со своей стороны Иран, в котором «в 90-е годы культурная компонента становится уже важной частью внешней политики ИРИ и под ее воздействием постепенно формируется новая культурно-политическая доктрина страны» [4, с. 82], проявил большую заинтересованность в развитии культурных связей и начал проводить более активную политику в этом направлении. В тот период под влиянием внутренних и внешних факторов произошло переосмысление методов экспорта исламской революции — лозунг «экспорт исламской революции» практически вышел из употребления. Однако это не означало, что он был полностью снят с повестки дня. Акцент был сделан на развитие экономического сотрудничества и культурную пропаганду. В 1996 году под началом Министерства культуры и исламской ориентации была создана Организация культуры и исламских связей. Цель деятельности этой структуры — возрождение и распространение исламского мировоззрения, пробуждение мусульманских народов, пропаганда целей, задач и достижений исламской революции во всем мире, развитие культурных связей с мусульманскими и угнетенными народами, укрепление культурных контактов с другими государствами и культурными организациями, представление ценностей иранской культуры и цивилизации, особенностей исторического развития Ирана [5]. Эта организация координирует де-

ятельность всех других государственных и неправительственных структур, занимающихся пропагандистской и просветительской деятельностью за рубежом.

В 1997 году между Россией и Ираном было достигнуто соглашение об открытии Культурного представительства при посольстве ИРИ в Москве; официально оно было открыто в 1999 году и стало центром пропаганды иранской культуры. В том же году между двумя странами было заключено Соглашение о научно-техническом сотрудничестве, выработана и подписана Программа обменов в области культуры, образования и науки.

В конце 1990-х годов в Москве по инициативе российских иранистов было создано Общество культурных связей с Ираном, задачей которой стало распространение персидского языка и иранской культуры; оно тесно сотрудничает с Культурным представительством ИРИ.

Открытие в России Иранского культурного центра, основные усилия которого были направлены на формирование положительного имиджа страны и представление достижений иранской исламской цивилизации, стало стимулом для восстановления культурных контактов. С конца 1990-х годов благодаря его усилиям на регулярной основе в различных городах России проводятся художественные выставки, концерты национальной музыки, демонстрации фильмов, организуются конкурсы чтецов Корана, научные конференции. Оказывается всесторонняя помощь иранистическим и исламоведческим исследованиям.

Иранская сторона организует переводы на русский язык произведений иранских авторов, а также речей и сочинений политических и религиозных деятелей, литературы по исламу. В целях пропаганды культурных традиций иранских народов издается электронный журнал «Караван». Представители Ирана стали постоянными участниками таких мероприятий, проводящихся в России, как Международная книжная ярмарка, Московский международный кинофестиваль, Международный фестиваль мусульманского кино «Золотой минбар» в Казани, фестивали детективных фильмов, документального кино, фестиваль декоративно-прикладного искусства «Восточный базар» и др.

Установились постоянные творческие контакты между Московской консерваторией им. П.И. Чайковского и Тегеранской консерваторией. Иранские музыкальные коллективы неоднократно были участниками ежегодного международного фестиваля «Вселенная звука» в Москве.

Однако культурная деятельность России в Иране носит более ограниченный характер. В рамках обмена музыкальными и творческими коллективами представители России принимают участие в фестивале Фаджр, Тегеранском международном фестивале кукольных театров, фестивале короткометражных и анимационных фильмов, фестивале мусульманского искусства и других культурных мероприятиях, проводящихся в Иране. Российским посольством в Иране были организованы фотовыставки «Ислам в России», «Развитие космонавтики», «1000-летие Казани», «Новая фотография из новой России. 1991—2006».

Согласно соглашениям двух стран, в 2006 и 2013 годах были проведены Дни культуры России в Иране, а в 2008 и в 2012 годах — Дни культуры ИРИ в России. Многочисленные мероприятия, проводившиеся в рамках этих проектов, вызвали интерес публики, поскольку позволяли народам лучше узнать друг друга.

Важным направлением культурного взаимодействия двух стран стало расширение преподавания персидского языка в России и изучение русского языка в Иране. Язык — основной инструмент культуры, ее носитель и передатчик, средство осуществления и расширения коммуникации. Заинтересованность Ирана в расширении международных связей, в том числе с Россией, проявилась в том, что под эгидой Организации культуры и исламских связей ИРИ был создан Центр по распространению персидского языка и литературы, который активно ведет пропаганду персидского языка. При его содействии за последние 15 лет в России увеличилось число вузов, готовящих специалистов по персидскому языку и иранистике. Проводится огромная работа по пропаганде и совершенствованию методов преподавания персидского языка, написанию учебных пособий и словарей. Студенты и преподаватели получают возможность пройти стажировку в Иране. Традицией стало проведение ежегодной олимпиады по персидскому языку и литературе, в которой принимают участие студенты из многих российских учебных заведений. В последние годы вузы России выпускают специалистов со знанием персидского языка, прошедших подготовку в области культурологии, экономики, политологии, психологии. Таким образом создается база для расширения деловой коммуникации.

В Иране также наблюдается возрастание интереса к изучению русского языка. Тегеранский университет и Педагогический университет (Тегеран) являются основными центрами подготовки специалистов по специальности «методика преподавания персидского языка». В то же время открыты отделения русского языка в Гилянском, Мазендаранском и Мешхедском университетах, в ряде коммерческих (негосударственных) учебных заведений. В последние годы в Иране была создана ассоциация преподавателей русского языка; она выпускает свой журнал, на страницах которого публикуются научно-исследовательские материалы, обсуждаются вопросы методики преподавания. В некоторых технических университетах Ирана, направляющих своих студентов для продолжения обучения в нашу страну, работают преподаватели русского языка из России.

Межвузовское сотрудничество и студенческие обмены — одно из направлений культурного взаимодействия двух стран. В особо широких масштабах осуществляются контакты североиранских университетов с вузами Астрахани и Волгограда. Несмотря на огромный прогресс в сфере преподавания русского языка, иранская сторона постоянно проявляет заинтересованность к получению научно-методического содействия в больших масштабах и на регулярной основе. С помощью российской стороны в рамках программы российского некоммерческого фон-

да «Русский мир» начались работы по созданию на базе Тегеранского университета Русского центра.

В последние годы в Иране активно развиваются русистоведческие исследования. Кафедра изучения России Тегеранского университета и Центр изучения России, Кавказа и Центральной Азии (ИРАС) — головные научные центры, пропагандирующие знания по истории, культуре, политике и экономике Российской Федерации и стран СНГ и объединяющие ученых, занимающихся исследованиями по этой проблематике. Пристальное внимание эти ученые уделяют изучению проблем российско-иранских отношений, особенно чувствительных для двух стран, пытаются дать объективную оценку событиям — как историческим, так и современным, познакомить иранцев с жизнью в России.

Обучение иранских студентов в российских вузах имеет многолетнюю традицию. В последние годы увеличилось число иранцев, приезжающих учиться на платной основе, однако, по сравнению с другими странами, их количество невелико и в целом не превышает несколько сот человек. Большой интерес иранская сторона проявляет к подготовке специалистов по техническим специальностям. Однако возможности для приема иранцев на обучение в области космических и ядерных исследований ограничены в связи с возможностью наложения Западом санкций на наши учебные центры.

Научные контакты представителей двух стран осуществляются, в основном, на уровне взаимного участия в конференциях. Несмотря на то, что еще в 1999 году между правительствами Российской Федерации и ИРИ было подписано Соглашение о научно-техническом сотрудничестве и в те же годы были достигнуты конкретные договоренности, ученые двух стран не вовлечены в совместные научные проекты, мало знают о достижениях друг друга, хотя возможности для такого взаимодействия открыты и в гуманитарной, и в технической сферах.

Информационные контакты Российской Федерации и ИРИ также развиты слабо. Отсутствие постоянных связей между представителями СМИ приводит к тому, что основными источниками информации об Иране в России, как и о России в Иране выступают западные информационные каналы, большей частью представляющие информацию о происходящих событиях через призму собственных интересов. Думается, именно информационная составляющая может стать базисом для дальнейшего развития социокультурного взаимодействия.

В последние годы расширились масштабы сотрудничества между Российской Федерацией и ИРИ в области спорта.

Туризм — еще одна сфера возможного взаимодействия двух стран. Контакты в этой области пока напоминают улицу с односторонним движением, так как поток туристов из Ирана в Россию значительно превышает количество россиян, посещающих Иран, при том, что эта страна обладает широчайшими возможностями для привлечения туристов, особенно в сфере культурного, познавательного, экологического и рекреационного туризма. Однако закрытость иранского общества, незнание языка и необходимость соблюдать исламские правила поведе-

ния становятся преградой на пути развития контактов в области туризма.

Подводя итог краткому анализу основных направлений, по которым осуществляется межкультурная коммуникация между Россией и Ираном, можно сказать, что с начала XXI века наметились определенные положительные сдвиги, проявившиеся в расширении контактов и возможностей прямого взаимодействия. У представителей двух стран наблюдается повышение интереса к познанию друг друга. Хотя процесс культурного обмена осуществляется на официальном уровне, однако именно государственное участие позволяет расширять пространство взаимодействия. Для того чтобы оценить перспективы развития межкультурной коммуникации, необходимо выяснить, какие факторы сближают и объединяют два народа, и проанализировать препятствия, стоящие на пути расширения контактов.

К факторам, облегчающим взаимодействия двух стран, представляющих различные цивилизации, можно отнести географическую близость государств, обуславливающую интерес к познанию друг друга, многовековые исторические контакты и традиции культурного взаимодействия и взаимовлияния.

Сближает народы двух государств и фактор полиэтничности. Культура и России, и Ирана — совокупный результат развития культур разных этносов и влияния разных конфессий. Опыт мультикультурных отношений у каждого из двух партнеров облегчает восприятие культурных достижений другого.

Высокий уровень развития культуры, науки и технического потенциала, грамотность населения в наших странах также открывает широкие возможности для их взаимодействия.

У народов обоих государств, которые представляют различные мировые цивилизации, много общего в понимании этических и нравственных идеалов, для них характерна опора на духовность, приверженность религиозным традициям, что находит отражение в их культуре и способствует лучшему пониманию друг друга. Такие особенности культур двух народов могут быть использованы для объединения усилий в борьбе с проникновением лавины западной культурной продукции на рынки двух стран.

Акцент на общецивилизационных ценностях был положен в основу диалога между православием и исламом, который ведется по инициативе российской стороны совместной Российско-Иранской комиссией, созданной в 1997 году. Установление контактов между двумя религиозными общинами стало первым шагом на пути к культурно-гуманитарному взаимодействию двух стран после периода отсутствия каких бы то ни было контактов в этой сфере; это одно из наиболее успешных направлений культурного взаимодействия. За прошедшие годы было проведено 8 семинаров религиозных деятелей, на которых обсуждались проблемы войны и мира, глобализма, семьи, а также взаимоотношения религии, государства и общества, роль религиозных организаций в международных отношениях, права человека, доктринальные особенности

религиозных учений. Основными принципами диалога были избраны: искренняя вера в Бога, любовь к ближнему, взаимное уважение, ясность целей и плодотворность.

Представители исламской общины Ирана и Русской православной церкви отмечают, что «их диалог помогает развитию равноправного и взаимоуважительного диалога между религиями, культурами и цивилизациями. Подобный подход сохраняет и подчеркивает самобытность каждой из религий и не приводит к синкретизму, пересмотру вероучений, стиранию границ между духовными традициями. В современном мире диалог между различными религиями может стать подходящим средством для создания взаимопонимания, мира, дружбы и справедливости» [6]. Религиозные деятели, участвующие в дискуссиях, подтверждают существование общих подходов к решению многих актуальных проблем современности у представителей православия и ислама, признают полезным продолжение двустороннего сотрудничества, позволяющего расширить научно-исследовательское взаимодействие и лучше узнать друг друга, создающего основу для развития многогранного диалога между народами России и Ирана.

Еще одну группу факторов, работающих на расширение культурного обмена, можно условно назвать исламской. Существование мусульманских анклавов на территории России и возрастание роли мусульманских народов в ее общественно-политической и культурной жизни открывает широкие перспективы для межкультурного взаимодействия на региональном уровне. Сегодня на территории России проживает более 20 млн мусульман. Общеисламские ценности и ирано-исламские культурные традиции находят большее понимание в этой среде, что, в свою очередь, стимулирует интерес к более глубокому изучению иранской литературы и истории.

Говоря об этой группе факторов, нужно указать на расширение партнерских связей России с исламским миром, выразившееся во вступлении Российской Федерации в 2007 году на правах наблюдателя в культурную организацию ОИС — ИСЕКО (своего рода исламское ЮНЕСКО). Нельзя не отметить и наблюдающееся в последнее десятилетие в России расширение интереса к познанию ислама и восприятию исламских ценностей представителями немусульманских народов.

Несмотря на многочисленные предпосылки для развития культурных контактов и активизацию культурного диалога представители двух государств признают его уровень недостаточным. Что ограничивает культурно-гуманитарное взаимодействие России и Ирана?

Препятствия на пути углубления контактов связаны с рядом причин, коренящихся в политической, социальной, психологической, идеологической и экономической сферах. Развитие культурного взаимодействия идет в русле политических отношений двух стран. Хотя уровень политического сотрудничества достаточно высок, нельзя не отметить, что в отдельных слоях российского общества и российской элиты сохраняется восприятие Ирана как религиозного, закрытого государства, проводящего агрессивную политику и сохраняющего многие черты

средневековья. Хотя, начиная с 2012 года, руководство России много делает для укрепления связей, расширения всесторонних контактов с ИРИ и демонстрирует свою твердую поддержку усилий, направленных на разрешение конфликта, связанного с ядерной программой, и снятие санкций, имидж Ирана в глазах основной массы представителей российского общества пока не претерпел значительных изменений. Некоторые круги продолжают высказывать опасения по поводу того, что Тегеран стремится к укреплению своего идеологического и религиозного присутствия в районах с мусульманским населением и именно с этой целью усиливает свою культурную составляющую в сфере внешней политики, что не отвечает интересам России. Настороженность вызывает также резкий антиамериканизм Тегерана, его открытое противостояние государству Израиль.

Нельзя не отметить тот факт, что в определенных слоях российской христианской общины ислам ассоциируется с терроризмом, агрессивностью; эти ассоциации по незнанию переносятся и на Иран, с чем сталкиваются иранцы, приезжающие в Россию.

Политический истеблишмент Ирана также проявляет недоверие к России. Представители элиты ИРИ часто подчеркивают ненадежность России как партнера, характеризуют ее иранскую политику как производную от российско-американских отношений, упрекают в неискренности. Такие оценки многократно тиражируются на страницах газет и интернет-сайтах и закрепляются в сознании молодых поколений иранцев. Отсутствие полного доверия тормозит развитие отношений на всех направлениях, а укрепление доверия возможно лишь через познание и понимание друг друга, которое достижимо только через широкое общение.

Россия и Иран принадлежат к разным цивилизациям, культурным ареалам, и это, несомненно, определяет различия в мировоззрении и менталитете. Хотя религиозные традиции оказывают сильное влияние на бытовую и культурную жизнь России, большая часть населения далека от религии и может испытывать опасения относительно сильной религиозной составляющей, представленной в иранской общественной жизни и культуре.

Что касается мусульманского населения России, то в большинстве своем оно относится к суннитской общине, которая, положительно оценивая иранский опыт исламского просвещения и пропаганды духовных традиций, с некоторой настороженностью относится к возможной культурной экспансии ИРИ, которая несет свою систему ценностей, базирующихся на шиитской традиции, неадекватной ценностным ориентирам суннитов.

Говоря о сложностях на пути межкультурного взаимодействия двух стран, нельзя обойти вопрос о причинах, вызывающих в иранском обществе недоверие к России, а порой ее неприятие. Многие иранцы и по сей день воспринимают Россию как агрессора и колонизатора — именно такой образ закрепился в исторической памяти народа. До сих пор в Иране не могут смириться с отходом к России по Гюлистанскому (1813) и Туркманчайскому

(1828) договорам территорий, ранее принадлежавших иранскому государству. Передел границ, произошедший двести лет тому назад, бережит душу иранцев и продолжает подпитывать их негативное отношение к северному соседу. Усиливают же этот негатив события 1920-х и 1940-х годов, когда советское государство осуществляло поддержку демократических сил на территории Ирана. В августе 1941 года СССР, защищая свои южные районы от возможного вторжения немецких войск, на основании 6-й статьи Договора 1921 года ввело войска в Иран. Как представляется, в сознании иранского общества образ «Другого» по отношению к России воспринимается как образ врага. Действительно, исторически все народы видели в «других», прежде всего, соперников. Однако те времена давно прошли. Даже в период шахского Ирана, когда два государства противостояли друг другу, иранцы проявляли больше толерантности по отношению к своему северному соседу и в ходе официальных и личных контактах избегали открытых напоминаний о событиях прошлого. Однако резкая антисоветская пропаганда, характерная для первого десятилетия ИРИ, оставила глубокий след в сознании иранцев. Иранцы со школьной скамьи сталкивались лишь с отрицательным имиджем России, представленным в учебниках. Антироссийские высказывания нередко встречаются в прозападно ориентированных СМИ, которые тщательно отслеживают все перипетии отношений РФ и ИРИ и используют любые возникающие сложности для критики действий России. Численность русской общины в Иране в послереволюционные годы резко сократилась; сегодня она насчитывает не более двух сотен человек и не ведет организованной деятельности. Парадокс в том, что иранское общество, открытое к восприятию русской художественной культуры, знающее ее и высоко оценивающее, проявляет негативное отношение к России под влиянием исключительно политической конъюнктуры.

Очевидно, что новые условия требуют переосмысления каждой из двух стран образа «Другого». Без этого немыслимо дальнейшее развитие межгосударственных и межэтнических отношений. Перед обеими сторонами стоит задача найти новые формы взаимодействия, определить точки культурного соприкосновения, чтобы преодолеть сформировавшиеся предрассудки, воспитывать *толерантное* отношение друг к другу, без чего будет невозможен процесс дальнейшей коммуникации.

Эффективным инструментом формирования нового образа соседнего государства могут стать информационные каналы, которые не только будут способствовать организации систематического оповещения о процессах, происходящих в другой стране, но и предоставят возможность влиять на индивидуальное восприятие и общественное поведение. Наиболее активными информационными каналами могут стать и интернет-сайты и социальные сети.

К факторам, ограничивающим культурное взаимодействие, надо отнести коммерциализацию российской культуры, недостаточное государственное финансирование культурных проектов, слабый интерес к ним частной

инициативы. Материальные сложности в значительной степени ограничивают возможности культурного и научного обмена, организацию крупных проектов в этой сфере. Нельзя не отметить, что сильная прозападная ориентация основной части российской культурной элиты также препятствует развитию культурных контактов с Ираном.

Отсутствие прочных экономических связей, в частности совместных финансовых структур, также затрудняет расширение культурных контактов. Так, например, невозможность свободно проводить финансовые операции оказывает негативное влияние на некоторые сферы культурного взаимодействия, в том числе на развитие туризма, распространение книжной продукции, произведений киноискусства.

В значительной степени осложняют развитие культурного обмена и популяризацию российской культуры в Иране ограничения, связанные с необходимостью соблюдения исламских норм, запрещающих женское пение и танцы в общественных местах, требующих определенного дресс-кода. Так, российская сторона не может представить достижения своего циркового, балетного, оперного, танцевального искусства. Организация гастролей и в ИРИ, и в России осложняется многочисленными бюрократическими проволочками, сложностями оформления и получения виз, таможенными формальностями, а кроме того в Иране действует жесткая идеологическая цензура.

Список проблем, препятствующих развитию культурного взаимодействия двух стран, можно расширить. Анализ сложностей, с которыми сталкиваются обе стороны в социально-культурной сфере, показывает, что многие вопросы могут быть решены путем организации постоянного культурного представительства России в Иране, решение об открытии которого было принято уже несколько лет назад, однако конкретных шагов со стороны Россотрудничества пока сделано не было. Россия, занятая решением своих проблем, в течение последних десятилетий не уделяла необходимого внимания пропаганде своих культурных достижений и традиций. Деятельность постоянного культурного центра могла бы быть направлена на формирование образа новой России: на демонстрацию ее устремлений и достижений, популяризацию русского языка, на объединение иранцев, проявляющих интерес

к изучению русской истории и культуры, на расширение сфер взаимодействия, например, обмен опытом по вопросам охраны исторических архитектурных памятников, музейного и архивного дела, на содействие оперативному решению проблем, возникающих в ходе организации и проведения гуманитарно-культурных мероприятий.

Международный опыт показывает, что культурное взаимодействие может успешно развиваться и не по государственным каналам. Хотя в обоих государствах структуры гражданского общества еще не сложились — в этом направлении делаются лишь первые шаги, нельзя сбрасывать со счетов их потенциал. Народная дипломатия, личные контакты позволяют народам лучше понять друг друга и тем самым создают культурную компетентность, то есть способность осуществления успешных контактов с представителями иного культурного сообщества. Активизация культурного диалога как наиболее продуктивной модели межкультурной коммуникации поможет изжить исторические предрассудки, скорректировать социально-психологическое восприятие, выстроить атмосферу доверия, сгладить противоречия и укрепить фундамент для политико-экономических контактов и реализации интересов двух стран.

Список литературы

1. *Карими Мотаххар Дж.* Литературные связи Ирана и России. // Отношения Ирана и России / Сб. статей под ред. М. Санаи, Дж. Карами. — Тегеран: Ирас, 2008. (На перс. яз.).
2. *Амирахмадиян Б.* Культурные связи Ирана и России // Отношения Ирана и России / Сб. статей под ред. М. Санаи, Дж. Карами. — Тегеран: Ирас, 2008. (На перс. яз.).
3. *Карами Дж.* Отношения Исламской республики Иран и Российской Федерации (Новый этап сотрудничества). — Тегеран: Центр политических и международных исследований, 2009. (На перс. яз.).
4. *Кляшторина В.Б.* Иранская концепция диалога культур: научный и политический аспект // Иран: диалог цивилизаций. — М., 2002.
5. Устав Организации культуры и исламских связей. — Статьи 2, 3 (На перс. яз.).
6. Коммюнике по итогам VI заседания Совместной российско-иранской комиссии по диалогу «Ислам-Православие». Москва 17 июля 2008 г.

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

(North Western Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, St. Petersburg)

Boris Lyubimov

(Schepkin Higher Theatre School (Institute), Moscow)

Elna Orlova

(Sociology Institute, Moscow)

Kirill Razlogov

(Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Moscow)

Oleg Roumyantsev

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Alexander Rubinstein

(Institute of Economics, Moscow)

Lara Ryazanova-Clarke

(University of Edinburgh, United Kingdom)

Natalia Sipovskaya

(State Institute of Art Studies, Moscow)

Evgeny Steiner

(NRU "Higher School of Economics", Moscow; University of London, United Kingdom)

Lyudmila Tikhonova

(Russian State Library, Moscow)

Yuri Vedenin

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Margarete Vöhringer

(Center for Literary and Cultural Research, Germany)

Vladimir Yegorov

(Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow)

Galina Zvereva

(Russian State University for the Humanities, Moscow)

1 CONTEXT

- E. Kryukova.** Literature and Philosophy:
Two Ways of Organising Language Universe 4
- D. Spector.** Crossroads of Time: Now and Suddenly..... 9
- A. Shemanov.** The Embodiment of Personality and Inclusion Resources:
from Psychological to Sociocultural Perspective 15

2 CULTURAL REALITY

- V. Mineralov.** Prospects for Intensifying and Spreading Creativity
as a Precondition of Social Progress 24
- P. Gromov.** The Internet, Martin Heidegger, and the Deep Boredom 32
- A. Pozharov.** Contemporary "Postapocalypse" as a Form of Eschatological
Myth Represented in the «S.T.A.L.K.E.R.» Computer Game 39

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris

- A. Politov.** Artwork as the chronotope 44

phenomenon

- A. Ivanov.** Chorus as a Form of Implementation of Sacral Contents and
a Symbol of Orthodox Faith in Rodion Shchedrin's Creation 51
- E. Sanicheva.** "A King, Riding" by Klaas de Vries as an Artwork
of the 20th Century 57

4 HERITAGE

- S. Iskhakova.** Eastern and Western Influences in the *Cantus Publicus*
Tradition of the 12th and 13th Centuries 66
- N. Khazova.** Formation of Alexandre Benois's Views on Saint Petersburg
Architecture of the 18th and the Early 19th Centuries 72
- S.A. Kontula-Webb.** Portraits of Nikolas II by Finnish Artist Albert Edelfelt
(To the History of Russia and Finland Cultural Links) 79

5 NAMES. PORTRAITS

- N. Bogatyreva.** Vasyly Sukhomlynsky's "Believe in Human and He Will Become a Human Being" 84
- I. Polsky.** Mahatma's "True Civilisation": Mohandas Karamchand Gandhi as a Radical Critic of Civilisation 94

6 CHAIR

before defending a thesis

- A. Alexandrina.** Miniatures in Medieval Chant Manuscripts of the Trinity-Sergius Monastery 102
- V. Moiseev.** Society of Synchronisation: A Human and a Digital Profile..... 107

7 ORBIS LITTERARUM

- I. Sakhno.** Visual Rhetorics of Carmina Figurata in the Poetry of the Early Middle Ages 112
- O. Chelyukanova.** Arkady Gaidar's Creative Innovation in Style of the Prose for Teenagers from the 1950th to the 1970th 118

conference proceedings

- Y. Abramov, M. Zel'dina.** Informational Support for Scholarly and Scientific Publishing and Its Use by the "Scholarly Communication Review" 123

8 JOINT OF TIME

- S. Davydov.** Generation of Mobilisation Values in the Economic Culture of Ancient Egypt: the Hypothesis of Population Pressure..... 126
- E. Dunaeva.** Russo-Iranian Cultural Interaction: Problems and Prospects..... 135
- SUMMARIES**..... 144

Editorial Board

Editor in Chief

Tamara Lapteva

Deputy Editor

Irina Vetlitsyna

Editors:

Nonna Guseynova

Alexander Obidin

Anna Yakovleva

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

Production Editor

Alevtina Kobylanskaya

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: observatoria@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

Literature and Philosophy: Two Ways of Organising Language Universe (by *Ekaterina Kryukova*) addresses literature and philosophy as language practices, which are close but not identical as concerns their structural organisation and essentially differ from other types of discourse. They are compared by the analogy to distinction drawn, according Ludwig Wittgenstein, between saying and showing, the two functions of language statement.

Key words: philosophy, literature, language, understanding, metaphor, Ludwig Wittgenstein, saying and showing, discourse.

Crossroads of Time: Now and Suddenly (by *David Spector*) considers prevailing interpretations of time, which apparently represent the impact of intellectualism in spite of being quite diverse. It is under its influence that time is replaced by an intellectual function. The universals of time forms are defined by the lubrication dogma (the past, the present, the future), which specify the nature of knowledge in the technology format. The mechanical universality deprives time of its emotional and aesthetic dimensions.

Key words: time, spontaneity, typical and spontaneous reactions, "now and suddenly" phenomena, intellectualisation of time perception.

The Embodiment of Personality and Inclusion Resources: from Psychological to Sociocultural Perspective (by *Alexei Shemanov*) considers the philosophical and cultural context of the concept of psychological resources. Within this context, various modes of understanding the attitudes towards a human being as the embodied being with own physical and mental peculiarities are analysed. The approaches to embodiment understanding are considered from the anthropological perspective; the latter both structuralises social attitude towards people with physical and mental peculiarities including the process of caregiving and provides for normative anthropology of this attitude. The author compares various concepts of person embodiment (realistic, phenomenological, psychoanalytical, postconventional) existing in foreign literature that follows the social model of disability. In conclusion, the prospects and limitations of the inclusive anthropology (Herman P. Meininger) in their relation to philosophical and methodological reflections on the notion of psychological resources are discussed and the necessity of creating the non-spiritualistic personology of the embodiment (John F. Crosby) is addressed.

Key words: psychological resources, person embodiment, resources of person, inclusion, social model of disability, autonomy, authenticity, normative anthropology, spiritualistic personalism, culture.

Prospects for Intensifying and Spreading Creativity as a Precondition of Social Progress (by *Vladislav Mineralov*) presents a manifold analysis of the notion of creativity. Particular emphasis is placed on examination of the interrelated social processes that contribute to development of understanding creativity and emerge from the growth of personal creative potential. Both positive and negative prospects in development of mass creativity are revealed together with the specific social, cultural, and economic phenomena that underpin this progress.

Key words: creativity, creative class, rational action, creative action, innovation, culture, social communications, social responsibility.

The Internet, Martin Heidegger, and the Deep Boredom (by *Pyotr Gromov*) looks into information technologies as a cultural phenomenon and demonstrates the difference between them and "classical" technics. Martin Heidegger's concept of deep boredom is considered and an attempt to define its place in current situation of information technologies comprehension is made. The author also addresses the relevant negative effects.

Key words: Martin Heidegger, Internet, information technologies, social networks, hypertext, boredom, deep onerous boredom.

Contemporary "Postapocalypse" as a Form of Eschatological Myth Represented in the «S.T.A.L.K.E.R.» Computer Game (by *Aleksey Pozharov*) discusses the phenomenon of "postapocalypse" or a modern form of the eschatological myth representation in mass culture. The author analyses the structure of the myth implemented in the computer game and argues that contemporary culture endlessly reproducing different scenarios of the last day of the Universe is not able to answer what a changed world is to become after passing through a series of apocalyptic catastrophes.

Key words: eschatology, postculture, myth, mass culture, computer games, postapocalypse.

Artwork as the chronotope (by *Andrei Politov*) examines the ontological interpretation of artwork as the chronotope (of semantic world). The address to the work of art as the chronotope helps to reveal its historicity (as its proper history and belonging to a particular cultural-historical epoch), meanings and values, the integral image, its links to other artworks and the cultural space on the whole.

Key words: art, chronotope, semantic world, artwork, ontological interpretation, essence of art, ontology, Alexey Ukhtomsky, Mikhail Bakhtin, Vasily Nalimov, imitation, historicity, temporality.

Chorus as a Form of Implementation of Sacral Contents and a Symbol of Orthodox Faith in Rodion Shchedrin's Creation (by *Anton Ivanov*) deals with choir compositions by Rodion Shchedrin. Starting from the mid 1980s, the sacred music gradually revived in Russia and it is within this context that the author considers Shchedrin's works. The three most significant scores are chosen, in which the sacral theme is put in the forefront: "The Sealed Angel" Russian liturgy, "The Enchanted

Wanderer" and "Boyarina Morozova" operas. The above-mentioned scores were written during the different periods of time but each contains the spiritual meaning; each of them represents composer's thoughts on the eternal questions of belief, life and death, sin and atonement. Shchedrin developed semantics of his choral instruments throughout life, the evolution of which the author reveals by drawing semantic, musical and artistic parallels between his three significant compositions with chorus participation.

Key words: Rodion Shchedrin, choir music, sacral theme, sacral quintessence, "The Sealed Angel" Russian liturgy, "The Enchanted Wanderer", "Boyarina Morozova".

"A King, Riding" by Klaas de Vries as an Artwork of the 20th Century (by *Elizaveta Sanicheva*) considers the scenic oratorium "A King, Riding" by contemporary Dutch composer Klaas de Vries. It was composed after his own libretto based on the "Waves" novel by Virginia Woolf, which is a classic example of the stream of consciousness literature. The libretto and the opera work are studied as a part of rich and powerful mixture of different contemporary styles, manners, techniques and retrospections, such as impressionism, expressionism, neoclassicism. Its performance of 1996 in Brussels directed by Christoph Marthaler is also analysed.

Key words: Klaas de Vries, stream of consciousness literature, impressionism, expressionism, neoclassicism, Rotterdam composer school.

Eastern and Western Influences in the *Cantus Publicus* Tradition of the 12th and 13th Centuries (by *Saida Iskhakova*) considers the impact of Muslim-Arab culture (via Andalusia) on the one hand and of the Church poetry and music on the other on the troubadours' art. The author argues that though troubadours' love poetry was quite alike Arabic lyrics, the formal structure of the songs created in the South of France was directly related to the Church Latin poetry and music of the second half of the 11th century. However, the ambiguity about the issue is rooted in the poetic Arab influence on these Church "songs" that spread during the 9th and the 10th centuries.

Key words: Medieval Europe, Medieval songs, Medieval poetry, cantus publicus, troubadours.

Formation of Alexandre Benois's Views on Saint Petersburg Architecture of the 18th and the Early 19th Centuries (by *Natalia Khazova*) traces the emergence of Alexandre Benois as a theorist of Saint Petersburg Baroque and Classicism architecture. The author analyses the role of the artist's family and the impact of theatre and music on elaboration of Benois's approaches to architecture.

Key words: Alexandre Benois, architecture theory, Saint Petersburg, Baroque and Classicism architecture.

Portraits of Nikolas II by Finnish Artist Albert Edelfelt (To the History of Russia and Finland Cultural Links) (by *Sani Aleksandra Kontula-Webb*) deals with the relations to Russia of the Finnish artist Albert Edelfelt (1854—1905). He was one of the most prominent artists of Finland whose talent was well known also abroad. He became popular among the high society of Europe as a portraitist and made a remarkable career in the house of the Russian Tsars. This article is also devoted to his connections with Russia and especially to his portraits of Nikolas II. The fragments of letters written by the artist and translated by the author into Russian are cited in the article.

Key words: Nikolas II, Alexander III, Albert Edelfelt, Finnish Art, Finnish artists in Russia, Russian Academy of Arts, commissioned portraits, letters of the artist.

Vasyly Sukhomlynsky's "Believe in Human and He Will Become a Human Being" (by *Natalia Bogatyreva*) is devoted to the eminent Soviet educator. At present, his pedagogical works are known to a narrow circle of specialists only while in the second half of the 20th century, they have been republished in millions of copies and could be found almost in every home. The article aims to bring interest to Sukhomlynsky's pedagogical heritage and to prove the validity of his ideas and principles as the definite value of his books lays in his focus on careful and tactful attitude toward a child and declared love for a person, a woman and a mother in particular. The author shows how Sukhomlynsky's books emotionally promote the role of reading, interest in science, living in harmony with Nature and most importantly, the aptitude to love people.

Key words: teacher, Sukhomlynsky's pedagogical system, emotional-artistic education, education through Beauty, creativity, moral values, "Parents' University", "School Under the Blue Sky", study in pupil's psychology, parenting without punishment.

Mahatma's "True Civilisation": Mohandas Karamchand Gandhi as a Radical Critic of Civilisation (by *Igor Polsky*) examines the criticism of civilisation by M.K. Gandhi, reveals the main ideas of this philosopher and their links to the ideas of Henry David Thoreau and Leo Tolstoy. The author argues that there is a sort of structural similarity in Gandhi's ideas of civilisation and representations of Cynics and Taoists, as well as in the radical civilisation criticism of the second half of the 20th century. Putting Gandhi's criticism study within the cross-cultural context the author shows that this is not about succession, but only about the universality of basic features that are reproduced in different cultural contexts.

Key words: primitivism, anticivilisationism, radical criticism of civilisation, Mahatma Gandhi, India, nonviolence.

Miniatures in Medieval Chant Manuscripts of the Trinity-Sergius Monastery (by *Alexandra Alexandrina*) considers non-traditional decoration of chant manuscripts of the 15th and the 16th centuries. Basing on the comparison of miniatures and content analysis, the author argues the monastic provenance of the 16th century manuscript and explores the unique miniature of the 15th century Oktoih from the Russian State Library manuscript collection.

Key words: Trinity-Sergius Monastery, Sergius of Radonezh, Russian chant manuscripts, manuscript collection of the Russian State Library, Oktoih.

Society of Synchronisation: A Human and a Digital Profile (by *Vladislav Moiseev*) is devoted to understanding of the new media. Within the context of contemporary digital culture analyses, the author criticises the virtual reality interpretation as a parallel reality. He supposes that offline paradigm loses its legitimacy as the widespread penetration of the Internet technologies results in synchronisation of a person with his/her digital profile.

Key words: new media, virtual reality, body without organs, synchronisation, digital profile, mediaphilosophy, visual turn, image.

Visual Rhetorics of Carmina Figurata in the Poetry of the Early Middle Ages (by *Irina Sakhno*) examines the way the verbal image represents itself graphically in the shape of pattern poems and traces the forming of visual rhetorics back to the early medieval poetry. Pattern poems (*carmina figurata*) are considered to be the earliest genre of the visual poetry, where from new synthetic form springs. Visual images of pattern poems by Simmias of Rhode, Dosiades of Crete, Theocritus reveal the obvious interconnection between poetry and painting. The description visualises common or mythological object, while its reception is based on the reflection of the sign-symbolic level of the poetic structure in figurative iconicity. In addition, Latin poets contributed greatly to shaping verbal text as a new visual language. Particularly well-known is the visual experiment by Publilius Optatianus Porphyrius, namely *The Panegyric to the Emperor Constantine the Great* (326), in which the universality of verbal and visual levels represents the semantic whole and the way the rhetoric message is structured.

A new approach to visual signification gave a new expressive form not just with the means of language as such but as a specific mode of musical expression of a poetic text. One may recall exceptional drawings based on the depiction of musical signs by the poet and musician Baude Cordier (c. 1380 — c. 1440), namely *Belle, Bonne, Sage* rondo for three voices presented in a heart-shaped score. The semantics of the Latin cross was reconsidered by the Latin poet Rabanus Maurus Magnentius (c. 780—856) in his treatise *De laudibus sanctae crucis*, where the semantic structure of the text distinctly reveals its visual potentials and the lexical level correlates with the sign system, so that verbal and visual elements constitute each other.

Key words: carmina figurata, visual rhetoric, picturepoems, viscosity of a verbal sign, graphics, graphical poem, poetical ornamentation, calligraphic cryptography, visual poetry, synthetic imaginary, visual perception, verbal picture.

Arkady Gaidar's Creative Innovation in Style of the Prose for Teenagers from the 1950th to the 1970th (by *Olga Chelyukanova*) is devoted to Gaidar's influence on stylistic formation of the prose for teenagers including the use of romantic and heroic symbolism, recognisable balladic melodism, the intra literary synthesis, and figurativeness that go back to Gaidar's works. All that contributed to the deepening of meanings and enrichment of the internal form of literary works for children beginning from the 1950th especially apparent in the writings of those who followed Gaidar's tradition.

Key words: literary tradition, intra literary synthesis, art synthesis, prose lyricalisation, internal form, individual style, literary fairy tale, ballad.

Informational Support for Scholarly and Scientific Publishing and Its Use by the "Scholarly Communication Review" (by *Yegor Abramov and Marina Zel'dina*) addresses the history of the journal establishment and its goals. The authors propose approaches to tackling the problems of contemporary academic publishing including the observance of standard requirements for academic publications, organisation of communication around a scholarly journal, expansion of its influence, and financial provisions.

Key words: scholarly periodical, academic publication, impact-factor, altmetrics, professional communication.

Generation of Mobilisation Values in the Economic Culture of Ancient Egypt: the Hypothesis of Population Pressure (by *Sergey Davydov*) states that the future territory of Ancient Egypt took the flows of migrants from the neighbouring regions from the 8th to the 6th millennium BC. The author argues that at that time, the scarcity of resources problem could only be solved by creating a planned economy and the values of mobilisation in the economic culture. During the Neolithic Revolution, the Proto-Egyptians established a new type of social solidarity based on the imperative discharge of duty, which presupposed passing responsibility for making economic decisions from households to managerial aristocracy and widespread demand for compulsory participation in public works for all the population layers. This social innovation has ensured the creation of structural, cultural, and institutional preconditions for the efficient growth of the Proto-Egyptian economy, rapid division of labour, significant increase in its intensity and productivity.

Key words: Neolithic Revolution, Ancient Egypt, demographic pressure, migration, productivity, division of labour, vertical integration of society and economic culture.

Russo-Iranian Cultural Interaction: Problems and Prospects (by *Elena Dunaeva*) states that for centuries cultures of Russia and Iran have been developing on the basis of close contacts. Nowadays cultural interaction between Russia and Iran is an important component of their partnerships; however it develops at a much slower rate, especially if compared to political contacts. The inadequate images of Russia in Iran and of Iran in Russian society together with some others factors make the partnership of both countries rather limited. The active cultural dialogue is to contribute to improving this situation, finding areas of joint interest and restoring mutual confidence.

Key words: Russo-Iranian relations, cross-cultural interaction, Islamic revolution, Iranian Cultural Mission in Moscow, Orthodox Church — Islam dialogue, Treaty of Turkmenchay, informational channels.

АВТОРЫ НОМЕРА

Абрамов Егор Геннадьевич, кандидат экономических наук, главный редактор журнала «Научная периодика: проблемы и решения» (Москва)

E-mail: abramov@idbg.ru

Александрова Александра Валентиновна, научный сотрудник Отдела рукописей и старопечатных книг Государственного исторического музея (Москва)

E-mail: ava@front.ru

Богатырева Наталья Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического государственного университета

E-mail: nessi1995@mail.ru

Громов Петр Евгеньевич, аспирант Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

E-mail: petergromov@yandex.ru

Давыдов Сергей Анатольевич, доктор социологических наук, профессор кафедры социологии Санкт-Петербургского государственного экономического университета

E-mail: licurg@inbox.ru

Дунаева Елена Викторовна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН (Москва)

E-mail: elena-vd@list.ru

Зельдина Марина Михайловна, выпускающий редактор журнала «Научная периодика: проблемы и решения» (Москва)

E-mail: editor@nppir.ru

Иванов Антон Михайлович, аспирант Академии хорового искусства им. В.С. Попова

E-mail: ivan4ik@yandex.ru

Исхакова Саида Зауровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

E-mail: brigadir_narodny@mail.ru

Контула-Вебб Сани Александра, искусствовед, аспирант факультета теории и истории искусств (заочное обучение) Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, специалист по вопросам культуры Генерального консульства Финляндии в Санкт-Петербурге

E-mail: sani.kontula-webb@yandex.ru

Крюкова Екатерина Борисовна, аспирант Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург)

E-mail: antikukuruza@mail.ru

Минералов Владислав Юрьевич, кандидат социологических наук, заведующий Отделом учета и хранения Музея naive искусства (Москва)

E-mail: mineralov.v@ya.ru

Моисеев Владислав Николаевич, аспирант кафедры ЮНЕСКО Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

E-mail: moiseev.work@gmail.com

Пожаров Алексей Игоревич, аспирант Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина (Москва)
E-mail: soundman.alex@gmail.com

Политов Андрей Викторович, соискатель кафедры истории философии философско-социологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета
E-mail: erikhczeren@yandex.ru

Польский Игорь Валерьевич, аспирант Русской антропологической школы Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: rabotyagi@gmail.com

Саничева Елизавета Васильевна, аспирант Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: sanicheva@gmail.com

Сахно Ирина Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры Российского университета дружбы народов (Москва)
E-mail: drsachno@msn.com

Спектор Давид Михайлович, кандидат архитектуры, доцент, старший научный сотрудник Института художественного образования Российской академии образования (Москва)
E-mail: daspektor@mail.ru

Хазова Наталья Викторовна, аспирант кафедры теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова
E-mail: natasha130989@mail.ru

Челюканова Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского
E-mail: olga_ribakova@fromru.com

Шеманов Алексей Юрьевич, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института проблем инклюзивного образования Московского городского психолого-педагогического университета
E-mail: ajshem@mail.ru

Требования к рукописям статей, поступающим в журнал «Обсерватория культуры»

- Редакция принимает ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации принимаются во внимание актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы и логика ее решения. В статье должны быть представлены научные или прикладные результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакция сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение 2-х месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописи не должен превышать 25—40 тыс. знаков. Превышение объема может служить основанием для отказа в публикации.
- Правила оформления статьи:
рукописи принимаются по электронной почте в виде текстового файла в формате Word. Форматирование не допускается;
оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным. Желательна сплошная нумерация сносок.
- Статья завершается списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, в которых помещается порядковый номер источника и номера страниц.
- К рукописям прилагаются:
резюме статьи объемом не более 400 знаков и список ключевых слов (не менее 8) на английском и русском языках; классификационные индексы УДК и ББК;
сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью; ученые степени и звания; должность и место работы.
- Плата за публикацию статей не взимается.

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

Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

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.*

5 2014
ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



Москва 2014